

اقرأ

دكتور نعيم عطية

لوحات تسر الخاطر



دار المعارف

اقرا

[٥٢٧]

لوحات تيسر الخاطر

دكتور نعيم عطية

لوحات تسرا الخاطر

«إطالة على أجمل الفنون»



دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١٢١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج ٢٠٠٤ ع .

إهداء

إلى صلاح طاهر

تقديرًا

لمغامرته التشكيلية.

ن. ع.

الصديقان : يوسف كامل وراغب عياد

يمكن أن نعتبر الفنان المصور يوسف كامل المولود عام ١٨٩١، والمتوفى عام ١٩٧١، زميل راغب عياد وشريك كفاحه أسبق «الانطباعيين» المصريين وأكبرهم مقامًا. وهذين الفنانين قصة شباب يروق فيها أن يتنادرا بها. فقد اتفقا فيما بينهما بعد تخرجهما على أن يقوم واحد منهما بعمله بالإضافة إلى عمل زميله بالمدرسة التي يعمل بها مدرسًا للرسم - وقد التحق راغب عياد بمدرسة الأقباط الكبرى على حين التحق يوسف كامل بالمدرسة الإعدادية - وذلك تمكينًا له من السفر إلى الخارج ويرسل له زميله القائم بعمله مرتبه طوال مدة سفره للإتفاق على نفسه في أثناء دراسته، حتى إذا ما أتم دراسته وعاد إلى وطنه، حل محل زميله وقام بالتدريس مكانه ليسر له أن يسافر بدوره إلى الخارج للاستزادة من المعلومات الفنية، وقد تمكن الزميلان بذلك من استكمال دراستيهما بالخارج. ويروى الأستاذ طه فوزى تفاصيل هذه الصداقة الوطيدة في مقدمته لكتاب راغب عياد «أحاديث في الفنون الجميلة» ويمضي معلقًا عليها بقوله : «كانت هذه الفكرة الموفقة مبادرة جميلة بين صديقين حميمين لأنها كانت بعيدة عن

الأنانية، فقد كان التسابق بينهما لا يجرى حول من يكون البادئ بالسفر بل كل منهما يحاول أن يكون زميله هو السابق، فكان ذلك مثلاً رائعاً على الإخلاص وإنكار الذات.

وقد كان لهذا العمل الرائع صدى عظيم في النفوس، وصار موضع حديث الخاص والعام، كما أسهبت في الحديث عنه الجرائد والمجلات المصرية والأجنبية على السواء، وتردد صدى هذا الحدث الفريد من نوعه فيما بعد في جنبات البرلمان. ولا نزال نذكر تلك الكلمة القيمة التي جاهر بها المغفور له الوطني الكبير وصا واصف، وأشاد فيه بوطنية الفنانين العظمين وعملها القيم.

وما دما قد أوغلنا راجعين إلى بدايات راغب عياد الفنية، فلنستمع إليه في كتابه «أحاديث في الفنون الجميلة»، يروى لنا بعضاً من ذكرياته وانطباعاته عن الحياة الفنية الباكرة فيقول :

من نتائج النهضة الحديثة التي بدأ نورها يسطع في نصف القرن الأخير، الحركة المباركة التي كانت ترمي إلى إحياء الفنون الجميلة، وبدأت كما تبدأ كل الأعمال الموفقة تنمو وهي لا تزال طفلة في المهد، لأنها كانت مدعمة بالإيمان القوي والطموح إلى الرقي والصعود، فأخذت طريقها إلى التقدم. والدليل على ذلك ما حدث عام ١٩٠٨ حين طلعت علينا الجرائد تبشرنا بإنشاء أول معهد للفنون الجميلة. ومن مزايا هذه المدرسة أنها كانت حرة تقبل أى طالب،

دون مؤهل خاص، ودون مراعاة للسن أو الجنسية، ودون رسوم دراسية، حتى الأدوات كانت تصرف بالمجان. بدأ هذا المعهد في تلقين أول مبادئ الفن في ١٢ مايو ١٩٠٨ على أساتذة كلهم من العنصر الفرنسي، يعاونهم أستاذ إيطالي ممن تصادف وجودهم في مصر إذ ذاك. وأسندت إدارة المعهد إلى فنان فرنسي يدعى «لابلان»، الذي يعود إليه الفضل في معاونة منشيء المعهد على تأسيسه وكانت أقسامه في ذلك العهد أربعة : تصوير، نحت، عمارة، زخرفة. بدأت الدراسة بتعليم مادة الرسم عن النماذج المجسمة من الجبس لجميع المتسبين، وبعد ثلاثة أشهر من التمرين على هذه المادة الأساسية ترك للطلبة حرية اختيار القسم الذي يرغبون الالتحاق به، وهي الأقسام الأربعة التي ذكرناها. وكانت الدروس تلقى على الطلبة بلغة الأساتذة وهي الفرنسية عادة، أو بلغة عربية ركيكة كان الأساتذة يحاولون الاستعانة بها في شرحهم على طريقتهم الخاصة، وكان مستوى عندهم من يستطيع فهمها وفك ألغازها ومن لا يفهمونها بتاتاً. وكانت هذه المشكلة حجرة عثرة في سبيل الكثيرين من الطلبة.. ولا ريب أن قصة تحرر الفنون الجميلة من السيطرة الأجنبية قصة جديدة بأن نذكرها، لأنها قصة جهاد وصراع الفنانين الأوائل، فهي قصة مليئة بالأحداث والمحن. وقد زاد الحقد حين بدأت تعود البعث من معاهد أوربا عام ١٩٢٨، ليأخذ أفرادها أماكنهم ويبدأوا جهادهم في خدمة الفن، فكشفت الإدارة الأجنبية عن أنيابها لأنها شعرت بالخطر

المحقق بمستقبلها، فأحاطت العائدين من البعثات بأنواع الخسف
وسدت أمامهم جميع الأبواب وعمدت إلى تشويه نهضتهم.. فلما
تزايدت نقمة الفنانين رفعوا الأمر إلى مجلس النواب مطالبين بحمايتهم.
فلا تذهب الصيحة في اخواء، بل كان لها صدى ورد فعل إيجابي
أسفرت عن تصريحات حاسمة لوزير المعارف ووكيلها، آن ذاك اللذين
تعهدا أمام المجلس بعدم تجديد عقود الأجانب، والاستغناء عنهم فوراً
وإحلال الشبان العائدين من البعثات محلهم. كانت هذه الحركة نقطة
تحول للفنانين المصريين وقد حدث هذا الانقلاب عام ١٩٣٧. إنه
لعام تاريخي مجيد قضى نهائياً على مكائدهم، فكان نصراً عظيماً
للفنانين المصريين. وإنه لواجب على كل الفنانين ألا يغيب عن بالهم
ذكرى زملائهم الذين سبقوهم في النضال، وساهموا بقسط وافر في
بناء صرح نهضتنا الفنية.

حسنى البنانى وموعد مع المنظر الطبيعى

أراد أن يحدثنى عن «البورتريهات» التى تصدر معرضه، قلت :
حسنى البنانى كما نعرفه هو فنان المناظر الطبيعية، فلتحدث إذن
عن تجربتك مع الطبيعة المصرية.

وقفنا أمام لوحة كبيرة عن العمل فى الحقل، قلما نجد اليوم ذلك
الأخضر الذى يكسو غيطان البنانى، ولا ذلك الأصفر الذى يحاول أن
يتوهج من مشاهد الحصاد. إن حسنى البنانى من مدرسة حبيبة إلى
قلب المتفرج العادى، غنية بألوانها ومشاهدها الواقعية.

سألته : ما هى فلسفتك فى المنظر الطبيعى ؟

قال : «إننى أبدأ من الواقع . ومن الطبيعة أعمد إلى تصعيد
اللون. إن الإضاءة فى الطبيعة متغيرة. وهذا فإننى أظل أحوم حول
المنظر حتى أضبط اللحظة التى تكون فيها الإضاءة فى قمتها».

قلت ضاحكاً : «إنك إذن تحدد ميعاداً مع الشمس»

أجابنى : «أجل، وأحدد فى أجندتى تلك الساعة والدقيقة والمكان
الذى انتقيه بالضبط كي أحضر غداً فى ذات الميعاد»

وأشار البناني إلى لوحته «بوابة بازرعة» وقال لي :
- «انظر هذا التضاد بين النور والظل هناك. ثم لاحظ تلك
الأشعة الشمسية الذهبية وقد صبغت الحافة العلوية من ذلك البيت
العتيق»

قلت : «إن شغفك الميلودرامي بهذا التضاد بين الظلمة والنور يجعل
جزءًا من اللوحة وكأنه قد صور بالنهار والجزء الآخر قد صور
بالليل».

قال : «إن الظل والنور.. وربما الانحدارات القوية من إحداها إلى
الأخر.. هو الذى يصنع التكوين فى لوحاتى، كما ترى أيضًا
فى لوحتى «سوق المرج».

قلت : «هنا، التضاد بين المضى والمظلم يوصل إلى إعطاء إحساس،
فضلال الشجر تشعر تحتها بالرطوبة أو الطراوة أما الشمس من
خلال أضوائها فهى شمس ساخنة»

قلت : «لا تخلو لوحاتك عن المناظر الطبيعية من العامل البشرى
أيضًا.. والبشر عندك هم الفلاحون والفلاحات.. وإنك مثل
الفنان الكبير المرحوم يوسف كامل تصور الفلاحة وعنزتها
وأوزتها».

قال البناني : «إنى لا أرسم عادة فى غرفة مغلقة. إن «عرب
الحصن» وهى قرية إلى جوار «المطرية» - «مرسى المفتوح»،

وفيه كل نماذجى من فلاحات وأشجار وتلال وغيطان وحيوان.
وقد التفتنا فى شبابنا أنا وعدد من أقدر فنانينا، ومنهم كامل
مصطفى عميد كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية السابق حول
أستاذنا يوسف كامل، واستقينا منه حب المنظر الطبيعى.

قلت لئنسى : « قد لا يكون حسن البناء مصورًا تأثيرًا بمعنى
الكلمة، لكن حب المنظر الطبيعى قد جعله يتميز بين فنانى
مصر المعاصرين ».

رمسيس يونان وحوار المستحيل

إنتاج رمسيس يونان في السبع سنوات الأخيرة من حياته، تكاد تشعر فيه أن الفنان قد بلغ الذروة التي تؤهله لأن يدخل في حوار ضار مع المستحيل. أراد رمسيس يونان أن يجمع في لوحاته الأخيرة كل المتناقضات ويطوعها لتنظم معاً في عقد سلس حصين. تحس في هذه اللوحات بكل القدم التليد الذي يزين مصر، وبالتقدم السريع لهذا العصر، بالأشكال التي تقترب من أن تكون هندسية، دون أن تتردى مع ذلك في الهندسية، بالحركة والسكون، بالهدوء السائد على السطح والقلق الدفين في الأعماق، بالخصوصية والموضوعية، بالبنيات المعتمة والإضاءة السحرية، بالمشهد الطبيعي واللامشهد على الإطلاق. وفي النهاية ماذا حصل عليه رمسيس يونان، جزاءً على عطائه الممتاز؟ الأقل من القليل.

أصدر عام ١٩٣٨ كتابه «غابة الرسام العصري» ومازال من أهم ما كتب في الفن عندنا حتى اليوم، وفي عام ١٩٤١، ترك الوظيفة المستقرة ليتفرغ للفن والفكر، ولتغيير أفكار الناس. أسس أولى

مدارس الفن الحديث عندنا « الفن والحرية »، ومضى رائداً. « للسريالية المصرية »، ولكن دون قبول للغموض المصطنع، فقد كان وراء كل ذلك رمسيس يونان المفكر الاجتماعي الذي شارك سلامة موسى في تحرير (التطور) و(المجلة الجديدة) وإذا كان قد أطلق صرخة « بحيا الفن المنحل » عام ١٩٣٩، فذلك دفاعاً عن حرية الفنان إلى أقصى الحدود.. وكان مثالياً طموحاً إلى أن يتبدل حال الإنسان المصري، فاعتقله صدقي باشا عام ١٩٤٦. ورحل رمسيس يونان إلى فرنسا عام ١٩٤٧، وهناك واصل احتكاكه بالحركات الفنية الحديثة.

وكتب عنه مجماس شديد مدير متحف الفن الحديث بباريس... وبعد كفاح شاق استطاع أن يوطد مكانته بالقسم العربي بالإذاعة الفرنسية. ولكنه ضرب بذلك كله عرض الحائط ورفض في أثناء العدوان الثلاثي أن يذيع بيانات ضد مصر وطرده ليعود إلى مصر فلم تقبله مصلحة الاستعلامات موظفاً بها، وتخطت حياته بين عدة أعمال إلى أن يدركه التفرغ عام ١٩٦٠، فأنج أعماله التجريدية التي لم يستطع أحد أن يرقى إليها من بعده... ولكن شأن الأعمال الكبيرة لم تقدر حق قدرها وإذا برمسيس يونان يفاجأ برفض تفرغه كمصور. وقد كان هذا القرار قاصماً للفنان الصموت مثل جمل أصيل، فيموت عن ثلاثة وخمسين عاماً تاركاً تأثيره على كل الفنانين المصريين المجيدين من بعده.

سعد كامل والفنون الشعبية

١

بعد مشوار فني طويل، في طريق لم يكن محفوقاً بالورود قدر ما كان مفروشاً بالشوك، يعطينا الفنان سعد كامل المولود في شين الكوم عام ١٩٢٤ خبرة الستين الطوال، ويفرغ حكمة العمر في كلماته القليلة الرصينة هذه: على الفنان ألا يكون مجرد صانع أشياء جميلة لذاتها، بل أن يحقق فناً قومياً ناضجاً ذا طابع مميز وشخصية واضحة، له كل مقومات الفنون الأصيلة. إن الفنان المصري المعاصر، وراءه تراث فني ضخم، وعليه ألا يتنكر للدور الهام الذي يستطيع القيام به، مع دفع فنون ذلك التراث نحو التطوير والازدهار في مجال الاستخدامات الحديثة، فالفنان الحق إنما هو الروح المرشدة للبيئة المحيطة به. (راجع مقالة راجي عنایت بمجلة «العرب» عدد يونيو ١٩٧٧ ص ١٢٤ وما بعدها).

وقد كابد سعد كامل الكثير حتى يبلغ اللحظة التي تؤهله أن يسمعا كلماته الحكيمة تلك. وقد ادلهمت من حوله في حياته سحب الإحباط ولم يلق على جهوده المضنية في الدرس والتحصيل والحياة

العملية كلمات تشجيع أو مديح أو استحسان، وعلى الرغم من ذلك واصل تجاربه وتضحياته، ومضى في الظل مغمورًا لا يلتفت إليه أصحاب الأيدي الناعمة والياقات المنشأة مرتادوه الصالونات. انزوى الفنان الشاب إلى جوار أنواله وأحباره وأصبغته وخيوطه، وأدوات الطباعة والحفر التي شغل بها حيز الجراج القائم في أقصى الحديقة بعيدًا عن بيت الأسرة في العمرانية على طريق الهرم بالجيزة، لا يلقى الاستحسان حتى من الأب مهندس المساحة الذي كان صاحب ميول فنية أفرغها في هواية الخط العربي، فقد خاب ظن الأب في ابنه الذي عاد من بعثة طويلة إلى روما وباريس استغرقت الفترة من ١٩٥٠ إلى ١٩٥٣، إذ كان الأب يتصور في هذا الابن الذي درس في أوروبا أن يعود ليحتل مكانة مرموقة في صالونات القاهرة، لا أن ينحدر به الحال إلى حد ارتضاء «الجراج» مشغلا له يفنى بين جدراته زهرة عمره. يهرع إليه، ما إن يعود من وظيفته بمصلحة الآثار ويقبل لنفسه أن يتدفق بأن يجمع من حوله في ورشته نفرًا من الحرفيين الشعبيين، ويعاشرهم كأنهم أفراد أسرته، ويتبادل معهم الحديث والمشورة في أمور الصناعة، كأى عامل جلف لم ينل من التعليم قدر ما تعلمه.

وقد كان للأب محمد كامل مع ابنه سعد وقائع أخرى، تبين مبلغ ما عانى الفنان سعد كامل كى يشق طريقه إلى أن يصبح على حد قول كمال الملاح «رائدًا للفن الشعبي». انصرف عن أسلوب

اللوحة والتمثال. التقليدى، واتجه إلى عناصر جديدة من نسيج وحصير وحفر وطباعة يتدع منها أشكالاً تصل عبق الماضى بواقع الحاضر. (كاتالوج معرض سعد كامل عام ١٩٧١).

الصبي الصغير سعد كامل تلميذ مجتهد، يكمل الدراسة الابتدائية بمجموع يؤهله الالتحاق بالمدرسة الثانوية، ولكنه يفصح عن رغبته فى دخول مدرسة الصنائع، لا شئ إلا لأنه سمع عن وجود مدرسة اسمها مدرسة الفنون التطبيقية تعلم الرسم لتلاميذها، والسبيل إلى دخولها هو إنجاز الدراسة الصناعية. ويرفض الأب الذى يريد لابنه بعد الدراسة الثانوية دراسة جامعية تؤهله الالتحاق بوظيفة مضمونة مرموقة بديوان من دواوين الحكومة.. ولكن الابن يصر على المدرسة الصناعية، وإزاء عناده يرضخ الأب، الذى تربص بعد ذلك لتفويت الفرصة على ابنه فى دخول مدرسة الفنون التطبيقية، فعندما وصل خطاب القبول من هذه المدرسة، كانت الأسرة قد نقلت إلى أسبوط، والحرب العالمية الثانية دائرة رحاها، فخشى الأب على ابنه من الغارات التى كانت تتعرض لها القاهرة. فأخفى الخطاب عن الابن الذى واصل الدراسة الصناعية. ولكنه إذا لم يكن قد سمع من قبل عن مدرسة الفنون الجميلة العليا، فقد سمع الآن عن افتتاح القسم الحر بهذه المدرسة، فتقدم إلى امتحان القبول لهذا القسم ونجح برغم صعوبة الامتحانات لذلك القبول آنذاك. وأمضى هناك سبع سنوات من الدراسة المثمرة، على أيدي بيكار الذى شجعه كثيراً على اختطاط

طريقه الفنى وحصل على منحة التفرغ بم رسم الأقصر عام ١٩٤٩ .
وكان الشاب الطموح ذو المواهب الفنية العالية سعد كامل قد
أسس مع زميل أرمنى عام ١٩٤٧ مكتباً للإعلانات والتصميمات الفنية
نجح نجاحاً تجارياً ملحوظاً فى أول الأمر، ثم تعثرت أموره بعد انضمام
شريك ثالث إلى المكتب، فصفى والتحق سعد كامل بالعمل رساماً
بمصلحة الآثار العربية، حيث انفتحت عيناه على تراث بالغ الثراء
والدلالة، وبدأت تراود الفنان الشاب الرغبة الملحة للسفر إلى الخارج
للدراية، فكان الأب يقف عائقاً فى طريقه، إلى أن توفيت والدته
أثر حادث ألم فارتجت أعصاب الابن الذى أحب أمه أعمق الحب،
وحرّم من صدرها الحنون ونصحها الأمين فى لحظات الضيق، وإزاء
مشورة الأطباء أذن الأب لابنه بالسفر كنوع من المداواة مما أصاب
نفسه وروحه من مرض.

٢

وبرغم أن سعد كامل كان تلميذاً دعوياً انصاع لتعاليم أساتذته فى
الرسم الأكاديمى، والاتباع الصارم لأصول الخط واللون، حتى أن
أستاذه الكبير أحمد صبرى كان ينهره نهراً شديداً إذا رآه يشغف
بلوحة تأثرية، باعتبار أن التأثرية كانت تعد آنذاك خروجاً على
التعاليم الأكاديمية فى التصوير - برغم ذلك، فإن روح التلميذ التى

تبحث عن طريقها الخاص كانت تنقب عن غير ما يعتبر لسوحة أكاديمية، وقد بدأ التلميذ يجد ضالته المنشودة في التراث، ولكنه لم يكن قد التقى بعد بما يتلاءم تمامًا مع مطالب روحه، إلى أن قاده القلر إلى متحف ومصنع جويلان للسجاد الحائطي أو ما يسمى بالنسجيات المرسومة، فهتف لنفسه قائلاً هذا حقاً، ما كنت أبحث عنه. سوف أتخذ من النسجيات المرسومة، ومن الكلم على الأخص وهو منتج ينتمى إلى التراث المصرى الموهل فى القدم، أداق للتعبير الفنى، وسوف أدرس التراث ومفرداته، وأستقى منه موضوعات لأعمالى.

ويعود سعد كامل إلى مصر بعد أن استوفى الغرض من رحلته الدراسية، ومنذ المعرض الذى أقامه عام ١٩٥٤ والنقاد يعتبرونه - على حد قول شيخ النقاد حسين بيكار: «قد أعاد الروح إلى جسم محنط، فأصبح له نبض وشهيق وزفير».

ومضى سعد كامل على أرض راسخة من تراث شعبى يزوده بالمفردات، والنبض والدروس، فيحصل فى بينالى الإسكندرية الدولى الثالث عام ١٩٥٩ على الجائزة الأولى فى الحفر، ثم جائزة الإبداع للفنون الشعبية من وزارة الثقافة عام ١٩٦٢، ثم على الميدالية الذهبية بالمعرض التطبيقى لجمعية محبي الفنون الجميلة عام ١٩٦٣، ويختار عضواً بمجلس الحرف العالمى بجنيف عام ١٩٦٣، ويمثل مصر الدائم

في هذا المجلس، ثم مديرًا للمركز القومي للنسجيات المرسومة التابع لوزارة الثقافة بجلوان. وتقتنى أعماله الفنية في السجاد والكليم والباتيك والخيامية والحفر من المتاحف والمجموعات الخاصة في مصر وأوروبا وأمريكا.

٣

وهكذا يلين الصخر، وتتدفق ينابيع المياه العذبة من شقوقها، وبعد سعد كامل في طليعة فنائنا المستلهمين للتراث في إبداعاتهم التشكيلية، المستخدمين له استخدًا عصريًا واعيًا، ليس بمجرد النقل والتقليد، بل بالتطوير والإضافة، وذلك سواء من ناحية «الموتيفات» أو من ناحية «التكنيك» وقد توصل سعد كامل من معالجته للأشكال التراثية - على حد قول الناقد الفنان فاروق بسيون - إلى تخليق أشكال جديدة تختلط لتولد عالمًا أقرب إلى السريالية، ولكن بحس شعبي لا يجعلها تسقط في إغراب الميتافيزيقي قدر ما تقترب من معنى الأسطورة الشعبية ووقعها في النفوس (مقالته بمجلة «الثقافة الأسبوعية» - عدد ١٤ نوفمبر ١٩٧٤ - ص ١٨ وما بعدها).

ومن موتيفات سعد كامل المستخدمة في الحفر والنسيج والطباعة، الأسد الحامل سيفًا، والفارس على ظهر حصانه، والتحطيب، ورقص الخيل، والوزير سالم، وماري جرجس، وأبو زيد الهلالي، وحسن

ونعيمة، وعرائس المولد، وزخارف إسلامية، والسמكة، والحمامة،
وطيور أخرى غريبة شديدة الزركشة، وحيوانات خرافية مثل خيول
وأسماء ذات وجوه آدمية، مما تفرزه الأحلام والفانتازيات الشعبية،
وأرضيات وخلفيات ثرية بالمساحات والخطوط والتداعيات الهندسية في
شكل أهلة ونجوم ودوائر ومثلثات وصلبان وبيارق وحروف عربية، بل
إن هياكل الناس والحيوان والزرع والسّمك تتراكب من مثلثات ودوائر
ومربعات متناغمة، تساعد على إضفاء قدر من طلاوة الزخرف على
الشكل البدائي، الذي يشبه أيضًا وإلى حد بعيد رسوم الأطفال
وزخارفهم، لما أثبتته الباحثون من علائق وثيقة بين الفنون الشعبية
وفنون الأطفال والفنون البدائية، مع وجود فوارق جوهرية مع ذلك
بين كل منها.

وقد استمد سعد كامل من الحياة الشعبية اليومية عددًا لا بأس
به من رموزه التشكيلية كالحمامة رمز السلام، والوثام، والشجرة رمز
الإخضرار والبقاء، والنجمة رمز العلو والمطالب بعيدة المنال، وهناك
أيضًا النخلة وهي رمز مصرى قديم يرمي إلى الخصب والرخاء كما
يرمز أيضًا إلى الشموخ والرفعة، والسّمكة ترمز إلى العطاء وإلى
النسل الوفير، ولها أحيانًا صلة بأسطورة إيزيس وأوزوريس، وقد
امتدت السمكة عبر التاريخ المصرى القديم فصارت رمزًا من رموز
المسيحية وجدناه في الحفر والنسيج والعمارة القبطية. ومضت السمكة

شكلاً شعبياً محبباً حتى في ظل الإسلام بعد ذلك، فكانت القسريات يطلبن قبل الزواج وشم السمكة تجنباً للعقم.

وفي لوحات سعد كامل الشعبية يتكرر رسم الفارس، فإذا امتطى الفارس صهوة أسد فنحن إزاء الزير سالم الذي شاع عنه أنه كان يفعل ذلك، ويومئ الشارب المفتول في الوجه الصبح ذي العينين اللتين لا تطرفان، إلى الرجولة الواثقة من نفسها والتي تبعث في الآخرين الأمان.

أما إذا كان الفارس يمتطى صهوة جواد فهو واحد من أبطال السير الشعبية، مثل أبو الفوارس عنتر بن شداد، أو سيف بن ذي يزن وغيرهما.

وعندما التحمت الفنون الشعبية في مصر بالإسلام قلباً وقالباً مضت تنحسر عن الساحة التشكيلية تصاوير المخلوقات لما كان يخشى أن ينم ذلك عن أفتنان بالمخلوق دون الخالق، لتحتل الساحة الزخارف الإسلامية التي وصلت شأواً عالياً من الإبداع، وأدخل الفنان الشعبي إلى رسومه وتصاويره ما شاء له ذوقه وخياله أن يدعاه من وحدات هندسية وزخرفية.

ومن النسيج الشعبي يستقى سعد كامل وحدات زخرفية كثيرة كالدائرة والمثلث والمربع، يملأ بها الفراغات فتدق اللوحة بالحياة والحركة والثراء بأقل الأدوات.

وقد ظل الاعتقاد سائدًا طويلًا بأن الفنون الشعبية ليست فنونًا جديرة بالاعتبار، وأن عطاءاتها لا ترقى إلى مستوى الأعمال الفنية الإبداعية، وأن أى ناقد أو ذواقه يحترم نفسه يجب أن يعرض عن هذه الأعمال التى وصمها أصحاب قصور الصنعة والمخطاط الرؤية بالتشويه والتقلص، وكان مرد ذلك على الأخص أن الطبقات الاجتماعية الأرقى ثقافة، كانت لها مقاييس رسمية متزمتة لا ترضى عن نتاج الفنون الشعبية التى مضت الهوة بينها وبين نتاج ما يمكن أن نسميه بالفن الرسمى تتسع بشكل ملحوظ، وبخاصة أن الفنون الشعبية إنما يمارسها ويبدعها مجهولون من غمار الشعب، يغلب عليهم ضعف الإمكانيات الاقتصادية وفرص التروء بالتعليم والثقافة المتاحة للطبقات الاجتماعية الأرقى ماديًا، والذين يمكن أن نسميهم بالسلطة الحاكمة أو أهل القمة. وهكذا وجد التضاد بين الفنون الشعبية، وهى إبداعات عامة الناس فى القاع، والفنون الرسمية وهى إبداعات خريجي معاهد وأكاديميات الفنون الجميلة.

ولضعف الصنعة فى الأعمال الشعبية يكون الإفصاح عن الانفعالات الشعبية أوضح وأكبر منها أعوزها الصقل والتهذيب. ولكن الفنون الشعبية لم تبق فى الظل، فقد انشغل بها الباحثون

والمنظرون منذ أن سمحت مدارس الفن الحديث مثل التعبيرية والسيرالية بالتحويل على المضامين الإنسانية أكثر من كمال الصنعة ومن المآثر التي لا تنسى للتعبيرية الحديثة أنها أولت اهتمامها بدراسة ما كان يعتبر من قبل في ظل المدارس الأكاديمية نماذج من الفن غير جدية بالالتفات إليها، كالفن القوطي، والفن الزنحجي، وفنون الأطفال والبدائيين، وأيضاً الفنون الشعبية.

وقد واکب ذلك تقدم الديمقراطية التي كان من نتائجها تراجع النبلاء وفنونهم، وتبوأ السلطة الاقتصادية والسياسية حثيثاً أفراد طبقة العوام التي كانت مقصية قديماً عن مقاليد الأمور، والتي يخرج من بين صفوفها ذلك الإنسان غير المعروف الاسم، الملقب بالفنان الشعبي.

ولعل في ذلك كله، ما يفسر إدراج استلهامات الفنون الشعبية في عطاءات المدرسة التعبيرية التي كانت السريالية في البداية أيضاً. مندرجة فيها، إلى أن تتضح معالم الإسهامات في إطار المدرسة الواحدة ويمكن اختصاصها بقوانين تفرد بها تفضي تتميز بلداتها، وإن بقيت تلك الروافد مرتبطة عن بعد بالمجري الأصلي.

حامد ندا ورحلته الفنية

عندما تطالعنا لوحات حامد ندا اليوم، فإن الذهن يعود إلى الوراء ليتابع رحلة الفنان ما يقرب من ثلاثين عامًا من الألوان والخطوط، فقد ارتبط اسم حامد ندا منذ تاريخ مبكر بمسار يقظة الوعي التشكيلي في مصر الحديثة. وقد استرعت لوحاته منذ الأربعينيات من هذا القرن الانتباه بولائها «للروح المصرية» على الأخص وفي خلفيته البعيدة تلوح صورة المصلح الاجتماعي المطالب بتغيير أوضاع بيئته. والموضوع الفني عنده هو الوجود الإنساني في واقعه العيني الملموس، وقد تنبه إلى التضاد بين المظهر والخبر في حياة الأوساط الشعبية.

وقد نفذ حامد ندا إلى قلب الحياة الشعبية منذ أول خط من قلمه، ثم أول ضربة من فرشاته ولفت تركيزه على البيئة الشعبية أنظار النقاد الأجانب، فبدءوا يكتبون عن هذه النزعة الأصيلة بحماسة وإعجاب. بل لا بد أن نذكر أن حامد ندا كان أسبق من سائر «جماعة الفن المعاصر» - ومن بينهم عبد الهادي الجزار - في اكتشاف «الموضوع الشعبي» فقد وجد ندا بدافع من الصور التي

اختزنها العقل الباطن « الغرابة » في البيئة الشعبية، على حين اتجه سائر رفاقه إلى البحث عنها في الطبيعة وفي العقل الباطن، وذلك تحت تأثير « السيرالية المعاصرة ».

والحق أن حامد ندا أقرب إلى أن يكون تعبيرًا من أن يكون سيراليًا فهو مرتبط بالواقع أكثر مما يرتبط بإفراقات العقل الباطن ورؤى الخيال والأحلام، ورموزه ليست مجردة، بل هي رموز ملموسة إلى حد بعيد، أي أن مصدر الرموز عند ندا ليس « العقل الباطن »، بل الحياة الشعبية ذاتها.

ويركز حامد ندا على الإنسان. فهو ليس رسام مناظر طبيعية، وليس مصور طبيعة صامتة، أيضًا. بل هو مصور الإنسان، وهو لا يرسم إلا الإنسان، ويضيف إلى لوحاته القليل المحدود من الأشياء المنزلية مثل الكرسي والمصباح الغازي والوزير المشروخ الذي غطيت فوهته بحجر كبير، دليلاً على خلوه من الماء وتعطله عن وظيفته. ولا تتصف مناظر ندا في الغالب بالرحابة والاتساع. إنها مثل ضوء المصباح الغازي تتركز على حيز ضيق هو أغلب الأحيان غرفة تكاد تكون عارية من الأثاث، أو مجرد ركن في غرفة، وكثيرًا ما يستخدم الحائط كخلفية يسط عليها بعض الزخارف البدائية، أو يملؤها بالندوب والشقوق، أو يجري عليها بعض الزواحف مثل السحلية. وهو لا يختار هذه الزواحف اعتباطًا، بل لما لها من جنور ضارية في

المعتقدات الشعبية. وخط الأفق عند ندا عادة خفيض، وقريب جدًا، مما يجعل الرائي يكاد يلامس الشخص ويخاطبها، ويكاد يسمع صوتها وهو اجسها، وتنفذ إلى أعماقه نظراتها الجوفاء الشاكية المتهمة. أن ثمة جواً من الصمت يخيم على مناظر ندا، كأن حديثاً دار ولم نلحق بكلمة منه، أو أنه مات على الشفاة قبل أن يولد.

ويؤكد حامد ندا مفهوماً ذاتياً في التكوين، ويرتكز إلى أشكال سكونية، وأشكاله الإنسانية برغم تكرارها تنطوي على شحنة تشكيلية وسيكلوجية معاً، شخص ساكنة، تسمرت في أماكنها ربما إلى الأبد، شخص يكاء يخيم بكها على اللوحة، كلها أوضاع مدروسة بآناة، وسكونها القاسي يزيد من غموضها. على أن شخص ندا لا تستجدي إحساناً. إن فيها، إباءً بذائياً برغم كل شيء، وإن كان ثمة ما يجبرك على التعاطف معها، ويدعوك إلى بحث أوضاعها الاجتماعية والإنسانية.

على أنه في الخمسينيات تبين لحامد ندا أن شخصه الأول قد استنفدت طاقتها، فأخذت تتراجع وتمضي لحال سنيها. وفي نهاية المرحلة الأولى أخذ ندا يسأم «الطريقة النحتية» في التصوير، وتغلبت عليه حب «التسطيح»، وقد دعاه هذا إلى مزيد من «التبسيط» في الأشكال. كما وجد ندا نفسه وهو يجرب التسطيح والتبسيط يقترب شيئاً من الشكل واللون والتصميم الفرعوني: ...

وقد أخذت قريحة ندا التصويرية تفتح أيضاً لصنف جديد من
الشخص. هي في الواقع ذات شخص مرحلته الأولى، ولكن بعد
أن نقضت عن كاهلها «همود» المئات من السنين، وأخذت تقبل
على الحركة والنشاط بعد أن تفتحت أمامها سبل الرزق والسعي
الشريف، فها هي المصانع تفتح مع الزمن وتستوعب الأيدي العاملة.
وظهرت شخصية مصرية جديدة في البيئات الشعبية، شخصية متفتحة
نقضت عن كاهلها البلادة القديمة. وإذا بفرشاة حامد ندا تبذل
شخصاً جديدة احتفظ فيها ببعض سمات الشخص القديمة، ولكن
داخلها تحول جذري من حيث الحركة والروابط والطابع النفسي. لقد
تغير الجوهر فاكسى الظاهر بتغير ما كان يمكن لفرشاة الفنان أن
تفعله.

ولعل من يتابع تطور أسلوب حامد ندا من مرحلته الأولى إلى
مراحلته الثانية التي بدأت تتبلور وتتجلى منذ عام ١٩٥٥، يتبين كيف
أن شخصه لم يتغير، فهو مازال يصور ابن البلد ومنت البلد من
واقع البيئات الشعبية، ولكن انعكاس الزمن وجريان سنن التطور
المتوغل إلى الأغوار الاجتماعية السحيقة قد جعل مظهر هذه
الشخصيات وغيرها أيضاً يتبدلان ذلك التبدل الذي تجلى في أسلوب
ندا، فتحول من أسلوب جامد مقفل إلى أسلوب إنسيابي ليريكى،
ازداد تفتحاً فازدادت ألوانه بهجة وخطوطه ليونة.

وقد مضى حامد ندا يطور أسلوبه أيضًا منشغلًا بالعديد من الانشغالات الجمالية متوصلًا إلى الشكل السهل الممتنع، دون أن يخلو منه على أى حال من اهتمامات بقضايا إنسانية وقومية كبرى، مثل دمار هيروشيا وكفاح فيتنام وإقامة السد العالي وتأميم القناة.

على أن تجربة حامد ندا تدعو بالأخص إلى التقصي عن العلاقة الحقة بين المصور العصري والبيئة الشعبية، بين الفن المعاصر والفن الشعبي. إن حامد ندا لا يقبل التسجيل، فهو يرفض أن يكون الفنان المعاصر تابعًا للمصور الشعبية، لأن التابع لا أصالة فيه ولا حرية له، ولا قدرة عنده على الخلق ولا إرادة لديه للابتكار، وبعبارة أخرى، فإن الواقع عند حامد ندا لا يسجل ولا يتقل، بل يختزن ثم يعاد إخراجُه إلى اللوحة من خلال ذاتية الفنان، فيخرج العمل الفني بذلك إلى الوجود بعد مروره بمخيلة الفنان واصطباغه بوجهة نظره، بأفكاره وعقائده، إن العمل الفني إذن رؤية خاصة للوجود الإنساني المحيط بالفنان تتصف بالشاعرية والتراجيدية على حد سواء.

صبرى منصور من الخلب الجارج إلى ليل القرية

١

عرفت فى أواخر الستينيات صبرى منصور فناناً، يضرب بعيداً موعلاً فى دروب صامته، معرضاً عن الصخب الزائف مصغياً إلى الصوت الداخلى إلهامس، كل ما فى لوحاته روح أثرية ساجدة فى بحورها الخضراء الضبابية: إن كان للمكان وجود، فى أعماق النفس البشرية، والزمان لا يحسب بالساعات، فهو زمان تراجيدى عالم سكون: التفاصيل عنه مقصية، فتقل المباشرة، والإيجاء يقوى. عالم الحلم هو، لكنه الحلم الدرامى لا الفانتازيا. علاقة ضارية بين الإنسان والمجهول، السماء انقضاض، والأرض استسلام لتهديد، وانطراح على مذبح، الحركة استحالت رمزاً، فالطائر مثلاً ليس طائراً بذاته، لكنه الخلب الجارج، والمنقار الشرس، والنظرة التى لا تطرف. شبحيات بكائية خارجة من توابيت الفراعنة.

لوحات صبرى منصور تلك لا تعطى سرها لأول نظرة. وعلى الرغم من أن حيزها يظل أميل إلى الخواء، فإن أجواءها تبقى مشحونة بالتوتر، وتم عن معاناة اللغز، فالوجه الذى تغطيه جدائل

الشعر الغزيرة المنسكبة، والنقاب الأبيض الذى يذوب فى الخلفيات الخضراء الشاحبة، كل هذه تنحى على الدوام سرًا. إنها أجواء غنية برغم الزهد اللونى، ورؤية متفردة فى تصويرنا المعاصر.

٢

الريف موضوع مطروق، كثيرون صوروا مناظر الحصاد، والعمل فى الحقل، وملء الجرار من النهر، والعودة من السوق، وغير ذلك من مناظر الحياة فى الريف. أما صبرى منصور فقد دخل منذ أواخر السبعينيات إلى موضوع «القرية» وهو موضوع حبيب إلى قلبه منذ صباه الباكر - دخله من زاوية «الليل» وأضحى «الليل الريفى» شغله الشاغل فى هذه المرحلة التى تلى عودته من البعثة إلى إسبانيا.

ولهذا الموضوع بالنسبة لصبرى منصور شقان : الأول هو الموضوع نفسه، الذى يتناوله بشكل جديد، يختلف عما سبق لكل من طرقه إقبله أو عاجله. أما الثانى، فهو أن صبرى منصور قد أقصى عن انشغاله الجوانب التى ألفها الفنانون السابقون من الريف، أى أنه يترك الريف السابح فى الأضواء النهارية، المتلألئ، تحت وهج الشمس، ويركز على زاوية «الليل الريفى» الملمس، بالأسرار والحنكايات الخرافية، والحواديت، والألغاز وهل تنسى على سبيل المثال : الجنينة التى تعيش فى بئر الساقية، وأم الشغور التى تحيا على ضفاف الترع،

وتتأيل في رشاقة ومهابة عندما يطلع القمر، والعفاريت التي تملأ الأزقة والدروب، والغيطان النائمة في ظلمة الليل الريف المعتممة؟ وهذا الجانب الخرافي بدأ يختفى من الريف المصري بدخول الكهرباء، وتشيد البيوت من الأسمنت المسلح، وهما خامتان تفتقران إلى الذوق والحس، لأن البيوت الريفية المبنية بالطين، كانت من حيث الشكل الفني مليئة بالجمال والدفء. ومن ناحية أخرى، فقد انشغل صبرى منصور، في لوحاته عن الريف فضلاً عن مصرية الموضوع والتصاقه الحميم بالبيئة - انشغل بأن تجيء صياغته ذاتها للموضوع، حاملة خصائص الاستقلال والاختلاف عن الصياغات التي تم بها التعبير عن موضوع الريف من قبل. ولندكر من الصياغات القديمة في هذا المقام أعمال يوسف كامل عن الريف المصري، التي كانت تحتوى - في نظر صبرى منصور - على نوع من التناقض بين بيئة الموضوع وأوربية المعالجة، المتمثلة في «المذهب التأثيرى» على الأخص. فلم يكن هناك فرق بين أعمال يوسف كامل وبين أعمال أى فنان تأثيرى أجنبى تسنى له أن يسجل بنفس اللمسات المفعممة بالألوان المضئية تلك الموضوعات التي طرقها يوسف كامل. وقد حاول صبرى منصور من ناحيته أن يزيل هذا التناقض بالمواءمة بين الموضوع وطريقة تناوله وتجسيده. لهذا كانت صياغته تستمد جذورها من قيم فنية ممتمة إلى مصر، أكثر من انتمائها إلى قيم التراث الفنى الغربى، فعلى سبيل المثال هناك «عنصر السيرية»، وهى فكرة معجوجة أصلاً فى الفن الغربى،

ولكنها محبة في التراث المصرى القديم، ثم القبطى والإسلامى. وهناك عنصر «هندسية التصميم». وهناك أيضاً عنصر «التسطيح» أو المنظور الذى لا يعتمد على فكرة الإيهام بالبعد الثالث، وإنما يركز على بعدين اثنين، وهو منظور يختلف اختلافاً كبيراً عن المنظور الغربى الذى يرمى أساساً إلى تجسيد الواقع والإيهام به. هذه العناصر الثلاثة هى العناصر الأساسية التى اعتمد عليها صبرى منصور فى تصميماته، وأدت إلى تحقيق شكل متميز.

٣

ومن هذا المنطلق بدأت عناصر ومفردات جديدة تدخل أعمال صبرى منصور منذ عودته فى صيف ١٩٧٨ من بعثته الفنية إلى أسبانيا، فبعد أن كان الشكل ساكناً صامتاً بدأت «الحركة» والإيماءات تظهر بوضوح على الأشكال. وهناك عنصر «الضوء»، الذى كان فيما مضى يتشر على المسطحات بشكل متساو تقريباً، أما الآن فقد بدأ يستخدم من أجل أداء وظيفة تعبيرية وجمالية أكثر فعالية. وهناك أيضاً اللجوء إلى إفساح المجال داخل اللوحة للعناصر وتعددتها، بعد أن كان يتم التركيز فى اللوحة على بضع عناصر قليلة، أو على عنصر واحد، بل وعلى جزئية دون غيرها، مع ترك سائر الموضوع خارج إطار اللوحة، تتولى الجزئية المركز عليها أو العناصر

المنشغل بها الإيمان إليه. إن إطار اللوحة الآن أصبح يحتوى على عالمها كله، وليس هناك امتداد بصفة عامة خارج هذا الإطار.

هذه العناصر الثلاثة : الحركة، والضوء، والتعدد، هي مظاهر التطور الذى طرأ على أعمال صبرى منصور فى مرحلته الحديثة التى يمكن أن نطلق عليها مرحلة « الليل الريفى ».

وعلى الرغم من أن لوحات صبرى منصور الحاصل على جائزة بينالى الإسكندرية عام ١٩٧٢ فى مرحلته الحديثة، التى تمتد أربع سنوات بعد عودته من البعثة، قد زادت فيها الحركة وتنوعت الإيماءات، وبصفة عامة زاد انحسار الستار عن جوانب المشهد الذى تشغل به اللوحة، فإنه مازال المرء يحس إزاء لوحاته بأن هناك ما هو خارج عن إطار اللوحة، إنها توئى إلى أن ثمة ما سيحدث، أكثر من مجرد تقرير ما هو حادث. ففى ماضى من لوحات صبرى منصور فى مرحلته الأولى قبل البعثة كان المرء يحس بأن ثمة شيئاً ما حدث، وأنه يعاين فى اللوحة بقاياها فحسب، ومن ثم عليه فى كل الأحوال أن يجلس. قديماً كان عليه أن يشحذ المتفرج فكره وخياله لتمثل ما حدث، واليوم عليه أيضاً أن يقدح زناد فكره ويطلق العنان لخياله، كى يستوعب ما سوف يحدث. إن العمل الفنى عند صبرى منصور يجدر أن يتذوق على مستويين، مستوى ما هو مائل فى الملاحظة، ولكن تذوقه لن يكتمل ولن يبلغ ذروته

إلا إذا تجاوز المستوى الأول المباشر المحدود، إلى مستوى التفاعل مع اللوحة، والولوج منها إلى عالم اللامرئي واللامحدود. حقاً، إن لوحات صبرى منصور من هذه الزاوية مثل «الأحلام» تحتاج على الدوام إلى تفسير. وسوف نكتشف إلى أى قدر استوعب فنائنا القدير تعاليم «الرمزيين» من رجال الفرشاة والقلم على السواء.



إننا في لوحات صبرى منصور الحديثة على وشك أن نعاين أمراً سيقع. أى أن عنصر التوتر والترقب موجود في هذه اللوحات بشكل ملموس. ثمة شيء سيزحف. يثير في الوجدان توجساً ورهبة، على الأخص في قلب الليل الساجي، والإضاءات المبهمة غير الكاشفة والظلال الزاحفة على المشاهد الريفية.

وفي حديث لى مع صبرى منصور فى أمسية الأول من أغسطس ١٩٨٣، قال لى الفنان :

« إن التعبير الفنى يصدر عن إحساس معين بالحياة وبالوجود بشكل عام، وإحساسى أنا بهذا الوجود وهذه الحياة هو كما تمثل فى لوحاتى إحساس بترقب المجهول والإيماء إليه فى الوقت ذاته، إلى الحد الذى يتم هذا بدون وعى أو قصد فى أعمالى. وعلى سبيل المثال، أذكر إننى عندما كنت طالباً بكلية الفنون الجميلة تنحصر مهمتى فى

الدراسة الأكاديمية كانت الأشكال التي أفرغها في لوحاتى برغم جودة رسمها واتقان نقلها عن الواقع تشي بهذا المجهول، وتفصح عن ارتباطها بعالم أبعد من العالم المرئي والمحسوس. وقد مضيت اكثف إحساسى بالعالم الآخر وأركز تجربتى الروحية، بحيث تكتب الغلبة لهذا الإحساس، ويتبلور إدراكى المبهم له حتى يصل إلى الرائى بشكل مصق. وعلى ما أعتقد، فإن هذه هى النوعية التى أستطيع أن أسهم بها فى الحركة التشكيلية المعاصرة. فهذه رؤيتى التى أومن بها، وأحاول بصدق أن أعبر عنها، وذلك إلى جانب رؤى الآخرين من زملاى الفنانين الذين يقدمون نوعيات أخرى من الرؤى. وإن الثراء الحقيقى للحياة الفنية هو أن يقدم كل منا نفسه ببراءة وصدق، مؤكدين على استنبات سمات خاصة لفننا القومى، لا نكون فيه مجرد مقلدين لاتجاهات أجنبية أو مرددين لتعاليم غربية بدعوى المعاصرة، ومواكبة الركب الحضارى، الذى هو ركب تكنولوجى بالمقام الأول. وإن رفض التبعية، مع الإكبار والتبجيل للمنجزات التشكيلية الحققة على مر العصور شرقاً وغرباً، هو المجال الذى يعنينى أن أعمل فيه عقلى وتفكيرى. ولذلك فإن لوحاتى خليط بين الإملاءات العقلية بكل ما تلقته من خبرات ومعارف، وبين إطلاق العنان للملكات التعبيرية والقدرات الروحية العميقة التى يكون لها فى النهاية الغلبة فى عملى الفنى دون إجحاف أو تحجج.

واننا لو حللنا أغلب لوحات صبرى منصور (الحاصل على جائزة المعرض العام سنة ١٩٨١ ثم على جائزة الدولة لعام ١٩٨٤)، في مرحلة «الليل الريفى»، لوجدنا بعض المفردات تكاد تتكرر بحيث تصبح من العلامات المميزة لهذه المجموعة من الأعمال الجديدة. فهناك النخيل، والأهلة، والأشكال الأريية المطلة أو البادية من فتحات في عمائر ريفية مبسطة في أشكال هندسية.

وقد أدرج صبرى منصور النخيل في عالم «الليل الريفى» ولم يكن قد التفت إليها من قبل. وقد تناول الفنان النخلة كسبب تشكيلى وذلك يعود إلى جمال شكلها يجذعها السامق فى الهواء ونهاياتها المتفرعة فى الفضاء. والظلال التى تلقىها هذه الفروع والجذوع على الأرض والبيوت، وما يمكن أن تشي به هذه الظلال من الحنان والأمان من ناحية، والمهابة التى قد ترقى إلى مرتبة إدخال الرهبة فى النفوس من ناحية أخرى. وهذا هو الجانب التعبيرى لشكل النخيل.

كما يتأكد الجانب الجمالى للنخلة حين يختصرها الفنان إلى خط رأسى مستقيم، ينتهى بأقواس ومنحنيات وعندئذ تستمع إلى حوار بين صرامة الخط المستقيم ورقة الخط المقوس. هذا بالإضافة إلى أن عنصر النخلة عنصر يثنى تمتلئ به مصر من أقصاها إلى أقصاها. وبحق

للفنان المصرى أن يتغنى بعناصر تفعم بها عيوننا صباح مساء. وقد كان أول اختيارات صبرى منصور من عناصر المشهد الريفى الذى أراد أن يعبر عنه هو النخلة. ويقول الفنان : « إن من المؤكد أن للنخلة جذورًا دفينة ترجع إلى صباى فى قرية بنحاق بالمنوفية التى ولدت بها وعشت بها السنوات الأربعة الأولى من حياتى قبل أن أنتقل مع أسرى إلى طنطا »

وتشبه صفوف النخيل المتراصة فى الحقول أعمدة المعابد الفرعونية بمهابتها وسموها. وفى لوحة صبرى منصور « أغنية النخيل » تشعر بالإيقاع الطقسى الناتج عن التوالى لصفوف النخيل. والنخيل عند الفنان على الدوام سامقة منتصبة فيها شموخ وكبرياء ويضيف عليها الليل مزيدًا من المهابة والوقار. ويقول صبرى منصور فى حديثه لى : « لم أصور نخيلًا عنية فى مهب ربح، أو شوهاء الثمر. وكم أشعر فى النخيل باحتوائه للقرية وإحاطته لها بالحنان والحماية ».

على دسوقي وأغنية حب

في آخر مارس سنة ١٩٧٢ انتهت السنة الثانية لتفرغ الفنان على دسوقي، وقد أسفر تفرغه هذا عن خمس وعشرين لوحة، تضمنت ضمن ما تضمنته أعمالاً هي استمرار لما بدأه الفنان منذ عام ١٩٥٩، تاريخ تخرجه من القسم الحر بكلية الفنون الجميلة من تصوير للحياة في البيئات الشعبية، ونذكر منها «لعبة النطة» عام ١٩٦٢، و«ليلة الحنة» عام ١٩٦٤، و«أولاد البلياتشو» عام ١٩٦٣، و«أسطورة شعبية» عام ١٩٦٥، و«السبوع» التي نالت الجائزة الثالثة في معرض الصالون عام ١٩٧١.

على أن الذى هو جدير بالاهتمام فى إنتاج على دسوقي فى سنة تفرغه هذه كان عشوره على ما يعتبر «كنزه الخاص» مثبتاً فى النهاية أنه «ملون ممتاز» حقاً. وقد مضى الإحساس اللوى عند الفنان يميل تدريجياً إلى الوضاعة التى بلغت فى لوحاته «معدية الأقصر» و«أولاد القرية»، و«حمام شرقى»، مقاماً عالياً من الشفافية والنقاء، تفرد به استخدامه للزيت استخدام الألوان المائية بحيث تذوب كل الألوان فى الأبيض، ولا يبقى منها إلا بقايا شاحبة هامسة.

وتتجلى في هذه اللوحات قدرة الفنان على التعبير عن «الأجواء» المشبعة بالدفء والسخونة، سواء عند سفح الجبل النازل إلى شط النهر في «المعدية»، أو في قاعات «الحمام» الناضحة برائحة الصابون وبخار الماء. وعلى الدوام يصل الفنان على دسوقي إلى درجة من النور، مثلما في لحظات الغروب الأفريقية، تضيء القلب ولا تعمى البصر.

وقد أخذت لوحات الفنان تتنفس بطلاقة أكثر عندما قلت في حيزها الجزئيات والزخرفيات. ووجد على دسوقي فرشاته تتحرر إزاء مساحة رحبة تضعه أيضاً أمام مشكلة معالجتها بما يكفل التوازن الذي كانت تحققه الجزئيات المقصاة من قبل. وبكل خفر وبساطة وتلقائية يتوصل الفنان إلى نورانية ربما تومئ إلى ثوق الحياة أكثر طهارة.

ومن خلال هذا «الغلاف اللوني» الذي يبدو كنزرات من البودرة الملونة نثرت على أديم الوجود. يكتسى نسيج اللوحة بوحدة لا تبدو فيها للجزئيات قائمة مستقلة بذاتها، فالطبيعة من سماء وجبل ونهر، والكائنات من فلاحات ودواب ومعدية، هي كل ملتحم مكتمل متشح بغلالة واحدة منسلسلة على الوجود جميعه.

وكما حاول الفنان على دسوقي منذ مراحلها الباكرة أن ينقل الحياة الشعبية من خلال ذاكرته الموهلة حتى صباه وطفولته، فقد حاول في هذه المرحلة الجديدة أن يسكب في لوحاته «الطبيعة» من خلال

«ذاته»، وهكذا تتحول اهتماماته «الانطباعية» المتمثلة في تصوير «الأجواء» إلى رمزية وجدانية عبر عملية من «التذكر الخلاق» ولئن كان إحساس على دسوقي باللون يبدأ من خلال المكان - ويمكننا أن نقارن في هذا المقام بين أجوائه المتنوعة في ظل الجبل الصخري الملتهب بالأقصر وعلى الأرض الرملية الندية في بلطيم - إلا أن اللون في لوحاته حقيقة محلية في النهاية.

ما الذى يجعل لوحة مثل «فتيات جبل النرجس» لوحة جميلة؟ ربما كان ما يجعلها جميلة أن الرغبة في «الترويق» تتراجع لتفسح المجال الأول لرغبة داخلية في «التعبير العفوى»، و«التشكيل البدائي»، يقل فيه التصنع للوصول إلى «غنائية الطبيعة الخام».

وما الذى يجعل لوحة مثل «أمومة»، لوحة جميلة؟ إنها نزعة ذاتية نحو «التجريد» يحقق «روحانية» تقرب محتواها الضئيل من «الرموز الدينية» المتناهية في البساطة دون أدنى حذقة أو تفكير هندسى حاد.

قد تكون الحياة خشنة شقية، ولكن الفنان عندما يركن إلى لوحاته، فهو يبنى بألوانه السردية والبرتقالية والبنفسجية والبنية والخضراء عالمًا تسوده السكينة والصفاء والتوازن، وهو الذى يجعل العمل الفني من خلال نقائه أطول بقاء. ماذا ينشد الفنان؟ إنه عالم أكثر رواءً وبساطة وصدقًا. ولئن وجدت «الطبيعة» من خلال وجدان

على دسوق معبراً إلى لوحات مثل « المعدية » و « القرنة »، و « بنات جبل النرجس » فإن الفنان في أعماله هذه لا ينقل عن الطبيعة نقلاً مباشراً، بل هو يعتمد في هدوء مرسومه إلى عملية من « التذكر » و « الاسترجاع » للطبيعة « الأسرة ابتداءً » وتقوم هذه العملية أساساً على عمليات من « الحذف » و « الاقتصار على الانطباع الباقي »، وينمحي من العمل التشكيلي القلق والتوتر الذى هو من شوائب العالم اليومى، والذى يخلفه الفنان وراءه عندما يخطو إلى عتبات عالمة التشكيلي المصفى، الذى هو عالم من « الراحة والدعة والمتعة ». وربما كانت هذه أغلى هدية يقدمها الفنان لبني الحضرة المكدودين، عندما ينقلهم من وعثات « اللحظة العابرة » إلى سكونية « الحيز التشكيلي » الذى يصبح أوسع بكثير من محتوياته التفصيلية، فيبدو « الفراغ » الذى « بتفتيح ألوانه »، توصل الفنان على دسوق إلى « الأثيرة اللونية » التى تعتبر عطاءه الحق فى هذه المرحلة من مساره الفنى.

٢

كنا نعرف الفنان على دسوق فنانياً انطباعياً ينقل إلينا الطبيعة من خلال أضوائها الزاهية، فيبدو الوجود فى لوحاته وجهة حسنة يُدِرُّ عليه بداراً رقيقاً أنيقاً من الألوان، وكان هذا الجانب من قدرات على دسوق الفنية يكفى كى يستلقت منا الإعجاب.

لكن فى صميم أعمال على دسوقى، كان ينمو منذ البداية تيار
جاد ما لبث أن تبدى فى سلسلة من الأعمال، كشفت عن انشغال
الفنان بالإنسان فى بلده، وعبر ألوان مرهفة يتبدى الإنسان المصرى
فى حياته الناضجة بجهد لم يتوقف عنه على مدى التاريخ،
على أن على دسوقى عندما يتحدثنا فى لوحاته عن الإنسان المصرى،
لا يتحدثنا بلغة خطابية عالية النبرة، بل ولا يتحدثنا عنه بغير لغة
الفرشاة المغموسة فى ألوان العشق والمحبة. ويتابع على دسوقى إنسانه
منذ لحظات حياته الأولى، فيصور لنا «السبوع»، و«المطاهر»، بكل
تلك الطقوس المصرية التى تحتفل باستقبال الحياة، ثم يصور فناننا
الطفل المصرى فى متعه الصغيرة فى لوحاته «حمص الشام»، و«غزل
البنات»، و«الأولاد والجبل». ثم تتقدم الأيام بالإنسان، فتأتى سنوات
الكفاح من أجل الحياة فى «حنفية الميه» وتسير المراكب فى «النيل»
مع تجدد الأمل فى الرخاء متمثلاً فى السمكة الكبيرة فى فتيات «جبل
الترجس»، وتحقق الأحلام فى «زينة العروس». ثم تمضى الأقدار
بالإنسان المصرى فإذا به «شهيد» مسجى على أرض صحراء ساخنة
سراية يؤنس وحدته فيها، ويغنى أغنية الدم الموهوب من أجل الحياة
طائر صغير. وينقلنا عطاء على دسوقى إلى أحزان الأمل الذى يتحول
مع الوقت إلى أغنية تحكيها النفسجيات الوردية لحناً متصلاً منذ «آدم
وحواء» على طبيعة ساخنة تتحدى الفنان بجمال مذهل يكاد من فرط
الوضاعة ألا يكون موجوداً.

هذا هو الخيط الذى نسج منه عصب اللوحات الزيتية لعلى
دسوقى، وهى لا تكتفى بحلاوة ألوانها لاجتذاب حبناء، بل ويدفعه
موضوعاتها تستحق هذا الحب.

٣

وفى دأب مضى على دسوقى يكتسب خبراته ويرسخ أقدامه حتى
وصل إلى درجة من التفوق تجعله فى طليعة فنائنا القادرين على
ترجمة أحاسيسنا المصرية إلى لغة التشكيل.

ويتبع جمهور الفن التشكيلى الجهاد الرصين الذى يبذل الفنان على
دسوقى للبلوغ بفنه إلى أقصى درجات الكمال والعمق. وقد رأينا فى
المعرض العام للفنون التشكيلية لوحته «من الجنوب»، وكيف استطاع
أن يصل بموضوع واقعى إلى سيمفونية بليغة من الألوان الهادئة مؤكداً
أن الوجود فى عين الفنان ماهو إلا «بودرة من الألوان».

على أن على دسوقى فى معرضه بالمركز الفرنسى قد كشف لنا عن
بعد جديد متصل فى رؤيته التشكيلية. إن لديه القدرة على استيعاب
العطاء الفنى لمعاصريه والقدرة أيضاً على تجاوزها بأعمال ذاتية. وقد
يمكن أن يقال أن على دسوقى يشعر فى قرارة نفسه بأنه فى سباق مع
رفاقه ومعاصريه، بل وأيضاً مع نفسه. إن لوحات مثل «من
الجنوب»، و «أحزان مصرية»، و «أولاد الجبل»، قد عبرت تجربة

التصوير المصرى المعاصر وأضافت ما جعل منها أعمالاً من أجمل
معارفه الفن المصرى المعاصر.



مبارك الفنان الذى يحس نبض بلده. يمنحه الرب ثراءً فى اللون
والشكل والنغم، فتبدو أعماله كما لو كانت تستحم فى نور الفجر
الوليد، وتتطر بعبق الزمان الإسلامى والقبطى والفرعونى البعيد
القريب. مبارك «على دسوقى» الذى أحس نبض مصر.

نخيل مصر، صباياها، صحاريها، أبراج حمامها، حوارها، عاداتها
الشعبية الساذجة النبيلة، حميرها وجبالها، ترعها ونيلها، وغروب
شمسها على هامات القرى الوديعه المتواضعة. هذه المعالم كلها تنعكس
فى لوحات على دسوقى كما ينعكس وجه العروس الصبوح فى مرآة
صقيلة.

لايغير من الأمر شيئاً أن تكون بعض لوحات على دسوقى من
البياتيك الذى أقبل عليه الفنان هذه السنوات العشر الأخيرة، وبهر
عواصم أوربا بإبداعاته فيه. وسوف نلمس بجلاء فى أعمال على
دسوقى فى البياتيك حسه المرفه المتمثل على الأخص فى الارتجافة
الروحية التى تتردد فى أرجاء لوحاته وبراءة موضوعاته المعالجة بذكاء
طفولى يبقيا نظرة طلية حبيبة إلى القلوب للأبد.

ماذا تقول لك عيون السمرات وهي لا تطرف ولا تنفض أنظارها
من عليك؟ ماذا تقول لك الشبايك والأبواب والشرفات المظلة على
أزقة نعسانة برغم زغاريد السبع، 'وزقة' المطاهر، وصاجات كعك
العبد، وموكب الهودج؟

إنها تقول لك همساً، وهمسها أبلغ من كل صياح عال.
تقول إن مصر التي نحياها هي الدواة التي غمس فيها الفنان
ريشته، ودبج أحلى الأهازيج والأغاني.

زينب عبد العزيز وضياء سيناء

تحتل الدكتورة زينب عبدالعزيز بين صفوف فنانينا المعاصرين مقاما مرموقا كمصورة مناظر طبيعية، وهي تؤكد ذلك في لوحاتها عن «سيناء». بل إنها في هذه اللوحات تخطو خطوة أكبر من حيث السيطرة على أدوات التعبير، والتغلغل إلى ما وراء السطوح والأشكال، لمعيشة الأعماق والجوهر.

أربعون لوحة بالألوان الزيتية، شاهدها لزينب عبدالعزيز حصيلة ثلاث رحلات قصار إلى «سيناء» ولئن كانت الرحلات إلى هناك كثيرة، فإن المهم بالنسبة للفنان المبدع، هو التقاط روح المكان. وهذا ماحققته زينب عبدالعزيز في أعمال هذا المعرض، وسوف تشعر من مطالعة اللوحات أنك ترجو لنفسك أن تذهب إلى سيناء، وتغرس جلورك في رمالها، وتنمو نخلة من نخيل «وادي فيران» أو مويجة على شاطئ حمام فرعون، أو صخرة شائخة في بدن جبل صامد صلب، أو إذا من الله عليك بنعمته تضحى شعاعاً من الضياء المشرقة عند أعلى قم «جبل موسى».

ماذا رسمت زينب عبدالعزيز؟ رملاً، وصخراً، وبحراً، وجبالاً ونخيلاً، وقليلًا من البشر، وضياءً، بل وعلى الأخص ضياء. إن سيناء في عيني الفنانة هي أرض النور، ففي البدء كانت «الكلمة» والكلمة كانت نوراً، والنور انبثق من هنا، من أعماق سيناء. من عندنا تحرك ركب الحضارات وآن لها أن تعود.

ليست هذه اللوحات دعوة فحسب إلى زيارة سيناء، بل إلى الإحساس بها في داخلنا. وسوف نهتف أمام بعض الأماكن من خلال لوحات زينب عبد العزيز «هذا هو المكان الذي به سرت روحي».

تشرق الشمس فتكسو الرمال المنبسطة بالذهب. وتطل من وراء الجبال المترامية تتلمس القمم يلمسات من التبر المذاب، وتمضي صاعدة إلى عرشها السهاوى فتسطع الدنيا كلها بضياء، في بعض الأحيان حارقة، تسود لها جذوع النخيل وقامات البشر، وفي بعض الأحيان تشعر كأن الشمس قد بعثت أشعتها من عليائها، تلهو على الرمال الساجية على الشيطان الزرقاء، سواء في العريش أو في شرم الشيخ أو دهب أو نويبع أو قرى الصيادين.

تشعر زينب عبد العزيز في سيناء بأنها في «مملكة النور»، ولئن كان الضوء يأتي عادة إلى الأشياء من خارجها، فإنه في سيناء نابع من الداخل، من الأعماق. إنه الجانب الروحاني في الطبيعة وفينا.

ومن خلاله تتحاور مع الوجود، وحتى الليل في سيناء، برغم رهيبته،
مضى.. فالقمر هناك واضح منير، والنجوم في عليائها أيضاً لامعات،
.. لأن الجو صاف خلا من كل تلوث وعوادم. وفي ضوء القمر تتشكل
الموجودات. وتشعر بأنك تحيا في أحضان «طبيعة إنسية» فتتحول
الصخور على الأخص إلى «هياكل آدمية» تحرك في النفس المرفهة
شقى الخيالات.

ويصل فن زينب عبد العزيز إلى أوجه، في لوحها الكبيرة
«الشروق على قم جبل موسى»، أربع ساعات من الصعود عبر
دروب وعرة، في عتمة الغسق المنحدرة. كي تدرك لحظة الشروق،
وهي لحظة نسيت في وجداناتنا المتحجرة، نحن الذين طمست عمائر
المدينة بصائرنا، وخنق الأسفلت بكورتنا، تحت ركامات آن الأوان أن
تنفضها عن كواهلنا، بعد أن عادت سيناء إلينا. وهناك حيث
صعدت بنا الفنانة في رحلة حجيج إلى «منايع النور»، نسمع هميس
الريح يهمس إلينا بشقى الترانيم والأهازيج، معبقة بأريج الخلاء.
ويبدو جمال الطبيعة الضاري متسريلاً بغلالات الليل السوداء
البنفسجية الزرقاء. وتلامس القمم الشوامخ هلمات السحب وتتحاور
معهما حول «لغز الأبدية» وإذا كنت تساءلت يوماً «أين تذهب
الأرواح» فالمنظر بجلاله وسكيبته يعطيك إجابة تطرح عن كاهلك
الهموم، وتشعر أنك ولدت من جديد.. فقد انحسر عنك جرمك

الطيني، وأضحيت بدورك أثيرًا تسبح لخالق السموات والأرض. ومن أعماق هذا المنظر الذي يبدو كما لو كان لا يتمي إلى أرض البشر، تبرز شمس الصباح، تنفث ضياءها حانية في أرجاء السحب، ولا تلبث أن تكسو سفوح الجبال بلمسات الذهب.

وربما كانت أقرب لوحات زينب عبد العزيز السابقة إلى لوحاتها عن سيناء هي لوحات مرحلة التفرغ سنتي ٧١ و١٩٧٢ لرسم النوبة وأسوان. ولولا الخلفية الواسعة التي عاشتها الفنانة آنذاك لما استطاعت أن تصل إلى التعبير عن سيناء بهذا النضج. على أنه بمقارنة لوحات كل من المرحلتين بلوحات المرحلة الأخرى، يبين أن معاشة الناس في النوبة، كانت متاحة على نحو أكبر منها في سيناء، التي هي بحسب أصلها التاريخي مكان للتعبد والعزلة، ولهذا كان الإحساس بالخلوة والطبيعة أكبر في لوحات سيناء منه في لوحات النوبة. إنك تحس في سيناء بأنك وريك على صلة وطيدة، وأنكما على وفاق. وأول ما يمكنك أن تنطق به أمام طبيعة سيناء - على حد قول زينب عبد العزيز هو «ما أبدعك يارب! وما أبدع صنائعك. إنك فنان عظيم!».

سيد سعد الدين صانع الأحلام

الواقع هو كل شيء بالنسبة للإنسان.
ضل من اعتقد أن للإنسان مخرجًا من الواقع.
الحلم ذاته واقع.

ومن الأحلام ما تتصف بالتجسيم والوضوح، حتى أنك تستطيع
أن تحكيها بكل تفاصيلها عندما تستيقظ، وتستطيع أن تنقلها إلى
لوحتك إذا كنت رسامًا.

وهذا ما يحدث في لوحات سيد سعد الدين فهي في حقيقتها
أحلام مجسمة. إنها واقع بكل ما يحتويه الواقع من بشر وحيوان
وحجر وضوء ومراكب، وشرائع، وماء، وهواء، ولعاش، وأثير
وضفائر، وأبواب، ونصب للشهداء، وحمير ونوق، وشرفات، وشموس
ومراس. لكنها أيضًا ليست هذه الكائنات والمخلوقات بذاتها، بل هي
تصعيد لها إلى مستوى هامس طلي، لقد نفخت فيها روح طيبة وديعة
روح قدسية ملائكية. وصار الوجود معبدًا رحيبًا ونسيما، معبدًا
فرعونيًا تتصاعد في أرجائه ترانيل تتلاقى بموسيقى الأوتار.

في لوحاته واقع لا يمكن إنكاره، وهو واقع مصرى صميم مستقى من حياة الأسواق والموالد بالأخص، ولكن هناك أيضًا بعدًا آخر متجاوزًا للواقع. هناك زمن حاضر، وهناك زمن يتعدى الحاضر إلى لحظة أبدية. هناك الحركة مثلها في المراجيح الصاعدة الهابطة وفي التخطيط، ولكن هناك أيضًا وعلى الأخص سكونية تثبت الرؤى في إطار اللوحة بآية خالدة.

تسرى في أرجاء اللوحات نفحات خيرة صوفية، والعلاقات على الدوام علاقات سلام وانسجام. خلصت الرؤى من كل توتر وصراع. لا ضراوة أو شراسة هناك، بل على الدوام حب ووثام، تناغم ووفاق. إنك حقًا أمام صلاة لإله رحيم، إله الخير والجمال. المجد له في الأعلى، وعلى الأرض السلام، وبالناس المسرة. أيمكن أن توجد في حياتنا التشكيلية لوحة أكثر مسا لشغاف القلب من لوحة سيد سعد الدين «لمسة وفاء» (١٩٧٤). حيث نرى ابنة الشهيد الصغيرة تحتضن بيدها اليسرى حمامة بيضاء، ويدها اليمنى خوذة أبيها المسجاة الموضوعة على شاهد قبره، وقد أسندت خدها الأيمن إلى الخوذة الحديدية السوداء بمنتهى الحب والعرفان بالجميل، وقد ارتسمت على شفيتها ابتسامة ملائكية؟

وتكوينات سيد سعد الدين المتفردة تميل إلى النحت الذي يحتذيه الفنان كثيرًا، حتى يمكن أن نسميه نحاتًا مصوريًا. وهو لذلك يتحاشى

التلاعب بالألوان، فتسريل لوحاته بصمت يكسبها وقارًا يتمشى مع
سكونيتها. ولكن يا له من وقار، ويا له من سكون، ويا له من
صمت! إنه ليس وقار عجوز بل وقار آلهة فرعونية، وليس هو
سكون الموتى، بل هو سكون راقصة في لحظة من لحظات رقصتها
التعبيرية، وليس هو صمت البكيم، بل هو صمت الليل الذى ما إن
تألفه حتى تفد إلى أذنيك مئات الهمسات تنبعث من أعماق الظلمة.

وتصدر كل لوحة من لوحات سيد سعد الدين عن تأمل عميق.
لا شيء فيها متروك للمصادفة، بل كل شيء نابع عن تدبير وروية.
ويشبه سيد سعد الدين وهو يبني لوحاته، ويعالج سطوحها ويوزع
خطوطه وتكويناته وألوانه في أرجائها، المهندس المعمارى الماهر الذى
يخطط لممارته بكل إحكام، ولا يترك أى صغيرة للأهواء أو الصدفة.
وكما يأتى معمار سيد سعد الدين محكما تاتى لوحاته محكمة فى صياغتها
التشكيلية.

وتتسم معمارية سيد سعد الدين بأنها تتسع لكثير من الهواء.
تهب فى أرجاء لوحاته نسائم ناعمة رقيقة، تملأ العين والقلب
انشراحًا وحبورًا. وتفيض اللوحات بكثير من الضياء حتى لو انخفضت
درجتها. وأضواء سيد سعد الدين جديرة بالإعجاب حقًا. من أين
تأتى؟ أهى من الشمس أم من القمر، أم من مصابيح؟ كلا. إنها
إضاءة روحية. إضاءة مثل تلك التى نجدها فى الحلم. إضاءة حانية.

تغسل الموجودات من كل الأدران المادية، وتحيلها إلى كائنات ساجدة
في أثر حميم. وكما تتحول أحداث الواقع وشخصه على خشبة المسرح
إلى وهم قد يكون أبلغ تعبيرًا عن الحقيقة من الواقع ذاته، كذلك -
تتحول مشاهد الواقع في لوحات سيد سعد الدين - الذي بينه وبين
حسين بيكار، ومصطفى أحمد، وصبرى منصور تلاقات روحية كثيرة
ودفينة - تتحول مشاهدته بفضل توظيفه للحيز المكانى، وترتيب
مفردات الصورة، إلى واقع مصعد إلى ما يشبه الطقوس والأداء
المسرحى في أمسيات مجيدة.

٢

بمنطلق معمارى، ويقين صوفى، وحنكة مخرج مسرحى، وحكمة
كاهن معبد فرعونى، يمسك سيد سعد الدين فرشاته ويرسم
موضوعاته الحبلى بالأضواء والظلال بل وبما هو أبعد بكثير من مجرد
الخطوط والألوان والتكوينات التى تحتويها، إنه يضع فيها من روحه
وروح مصر وروح الزمن وروح الوجود كله، ما يتعدى على الدوام
العناصر المحسوسة التى يمكن أن يعتريها الزوال إلى ما هو أبدي. يبدو
أمامك المنظر كما لو كان ممتدًا عبر الزمان والمكان، لا يطوله البلى أو
التحلل أو الفساد. مستشرق شمس، وتغرب أخرى، ومستشرق ملايين
الشموس وتغرب، ويظل المشهد متراميًا برحابته أمام ناظريك، إلى
الأبد. ذات الانشغال الذى أرق الفراغنة، فالفن الفرعونى لم يكن

يقصد أن يخطر أمام ناظريك لحظة ثم يمضى إلى زوال. بل أن يبقى إلى الأبد، خالداً خلود الآلهة والفراعين الذين كرس ذلك الفن لهم. وبالمثل فإن الانشغال الذى ينبض وراء مشيدات سيد سعد الدين التصويرية هو كيف يتخلد بفرشاته وقلمه لحظة هى فى الأصل عابرة، وكيف يرقى بالأغنية اليومية إلى إنشاد جماعى وتوزيع أوكسترالى، يضاف على « النغمة » البسيطة تلويحاً وتعميقاً فتتغلغل من خلال العين لتبرز الوجدان كله.

وسيد سعد الدين ابن قنا وسليل الفراعنة، شديد الارتباط بأرضه ومعابد أجداده وطقوسهم التى أفرغوا فيها ممارسات حياتهم الأرضية العابرة إلى حياة لا يتطرق إليها زوال. وهو إذ يصب رؤاه اليومية عن الموالد والأسواق والمراكب والألعاب الشعبية، عن المراجيح والتخطيط وأسواق الحمير والمعدية، يعلن ولاءه الشديد للعطر الذى يضوع من هذه الأماكن ولكنه أيضاً يغمرها فيما يتجاوز مادتها الخام، ويكسوها بمجالييل تحفظ لها ديمومتها. وهذه الأكاسير، هى روحانية ما إن تلمس الأشياء العادية، حتى تحيلها إلى كائنات مرتبطة بعالم سكون مسحور، نزع عنه كل ثرثرة وصخب أجوف، واضسحت أشياءه مثل تلك الأشياء التى كانت فى عالم الحوادث الطلية، تحيط بالأميرة التى لمستها الساحرة بلمستها الشريرة المتبقمة، وحكمت عليها أن تظل نائمة، فزاحت هى وكل ما حولها فى سبات، لا قيامة منه إلا بقبلة الحب التى سيأتى يوماً ما أمير الأحلام ليطبّعها على جبين

الأميرة الجميلة النائمة. هذا هو عالم سيد سعد الدين المسحور بلمسة- ولكنها في هذه المرة لمسة حب عزيزة - تنطبع على كائنات الحياة اليومية في ربوع مصر وأرجائها، فيكتب لها الخلود الذى كتب لها من قبل على جدران الفراعنة، ولكأننا نرى هذه المشاهد قد تقولبت أمامنا بلا تحلل يعترها، ولازوال يحوها. فالفنان قد نحت تصاويره تلك من أنقى جراتيت في الوجود المصرى، وكساها بضياء كأنها وافدة من نوافذ معبد فرعون محكم العبارة، فانبسطت في الأرجاء ظلال سحرية. ولكأن كل هؤلاء البشر الذين رصهم سيد سعد الدين في توزيع مسرحى متناسق محسوب يؤدون في الحياة طقوسًا تغلبوا بها على الزمن الذى صار مقصيًا بفضل أوضاعهم السكونية والتلوين الرصين الخالى من البهارج، والمقتصر على دائرة محدودة من الألوان في مقدمتها الرماديات والبنيات والأخضرات مع تدرجات أريبة لها، تطرد عنا ما قد ترتبه الدائرة الضيقة من الألوان في النفس من ملل وضجر. وبذلك نجد أنفسنا قد وجهنا إلى تذوق العمل تذوقًا يقودنا إلى أعماق لا تستنفد.

٣

ويقوم منهج سيد سعد الدين التشكيلي بالأخص على ارتشاف المنظر اليومي في كل تفاصيله. ثم إجراء العديد من عمليات الحذف والتبسيط والتجريد وإعادة التشييد والبلورة، والإبقاء في النهاية على

١ ما هو جوهرى فحسب، واستشفاف ما وراء الظاهر العابر من إيماءات دفيئة عميقة ومعاني بعيدة المرمى. فالراكب التى تمضى على النيل إنما تسبح على مياه ساجية بلورية، مثل مرايا روحية تذكرنا أيضًا بمسطحات ليونيل فينتجر (١٨٧١ - ١٩٥٦) التكعيبية الشفافة. تمضى هذه المراكب فى رحلة مبهمه رمزية، ربما إلى فراق أو إلى لقاء، ولكنها على أى حال إلى منابع ضوء رفيف يطاول الزمن تمضى. وقد بدا فى أغوار اللوحة جانب من عمارة فرعونية قديمة.

وفى لعبة التخطيط خلص سيد سعد الدين المشهد من عديد لا يحصى من التفاصيل مركزًا كل شحنته الدرامية فى قفزة اللاعب الأول عاليًا، وربما عاليًا جدًا لإبراز رشاقة الحركة واللياقة البدنية لذلك الصعيدي النحيل الذى يزهر بأنه ولئن محت السنين عمالك وسلطين، إلا أن لعبته ظلت آلاف السنين، وفى سقطة اللاعب الآخر على الأرض، وقد مضى يدافع عن نفسه رافضًا الهزيمة، وربما أمكن لمصممي الرقصات الشعبية أن يستفيدوا الكثير من تأمل لوحات سيد سعد الدين، التى تبدو من بعض النواحي وكأنها مسرح يؤدى عليه راقصون بارعون رقصات شعبية، تتخللها أغان وأناشيد جماعية تحتفظ بعمق الروح المصرية الأصيلة، وتذكرنا بعديد من صفحات الأب دريوتون والدكتور ثروت عكاشه من ناحية و «ياليل، ياعين» - سهراية مع الفنون الشعبية ليحيى حق من ناحية أخرى .

أما أقرب شعرائنا في عالمه الشعري من عالم سيد سعد الدين التشكيلي، فهو أحمد سويلم.

وإذ نغضى في استجلاء معالم المنهج التشكيلي لسيد سعد الدين فسوف نلمس كم يكره بدوره مثل شاعرنا محمد إبراهيم أبو سنة «خواء الأشياء من المعنى»، بل إن سيد سعد الدين يفرس في الواقع اليومي المعاش بحثاً عن «معنى». يجوس في المواسم والأعياد والأسواق والشيطان والموانئ، وحلقات الذكر وتجمعات الموالد والجنائز، وحلبات التحطيب والمقابر والمعديات والمراكب والمحطات، ويتغلغل وراء السطوح قابضاً على المعاني، وهي ليست أي معانٍ، بل معانٍ جوهرية ذات دلالات إنسانية وقومية لا تفنى ولا تستفد. وما إن يجد الفنان تلك المعاني المنشودة حتى يعكف عليها يزيح من حولها التثرثرات الجوفاء، ويفرغ الحيز من كل ما ليس جوهرياً، ويصب ما هو جوهري في قالب رصين ومهيّب، لا يخلو مع ذلك مما في الملحمة من غنائية أبعد ما تكون عن الميوعة والمشاشة لكثير من الغنائيات الأخرى. وما أقرب شخوصه المرسومة من شخوص محمود مختار المنحوتة أو المحفورة المتسربة في قوالب فرعونية عولجت بعصرية لم تفقدها على أي حال أصالتها.



ولا تخلو لوحات سيد سعد الدين من وضاعة ولعان ينبضان -

كما قلنا - بطهارة موحية دفيئة. كيف يمكن أن تتناول موضوعًا يوميًا
عاديًا غثًا، وتحيله إلى بناء شامخ يتعدى اللحظة الآنية العابرة؟ هذا
ما يجيب عليه الفنان بحميره ودوابه، وكأنها من تلك الحيوانات
المسخوطة في أقاصيص ألف ليلة الزاخرة بحكايات عن بشر كريمي
المحتد، سخطوا بفعل قوى حقود متقمة.

ما أنبل تلك الحمير التي تنوء بأحمالها الثقال ولا تشكو، وتمد
رقابها في استسلام المحين إلى آنية العليق التي لا تبدو على أي حال
أنها ملأى. إن حمير محمود سعيد ومن بعده راغب عياد، لترحب في
جنة الفن بحمير سيد سعد الدين. ولا يسعني إلا أن أهتف -
كما هتف أستاذنا الكبير يحيى حقى في كتابه «خليها على الله» - لقد
وجدت سعادتي مع الحمير!

أما كيف يتوصل سيد سعد الدين في منهجه التشكيلي إلى ذلك
البعد الميتافيزيقي الصوفي، الذي تكتسبه تكويناته التشكيلية ذات
الصبغة البنائية، فهذا يتأتى على الأخص من الإضاءة التي ينفثها
الفنان في أرجاء لوحاته، وهي إضاءة أقرب ما تكون طبيعية، إلا أن
بها ما في الحلم من ضوء يتسلل إلى وجدان النائم من لا شعور
اختزن مقومات الوجود الخارجي، ومنها الضوء، وراح يفرز مقومات
ذلك الواقع عبر مصفاة نفس داخلية على غاية من الرهافة، حتى
لتكاد تبدو مشاهد سيد سعد الدين في النهاية وكأنها تنتمي إلى عالم
آخر غير عالم البشر اليومي.

كمال السراج مبدع شخصية



في معارض كمال السراج، لا تلبث أن يتابك الغيظ أمام التسابع اللانهائي لحرف «س» في اللوحات التي تطالعك على الحوائط، يتابك الغيظ لأنك لا تجد أمامك سوى لوحات منفذة من تنويعات على شكل واحد هو حرف «س». ويمتهد الحب والبراعة، بمنتهى التواضع الناتج عن الانحصر داخل موضوع جد محدود للوهلة الأولى، بمنتهى السيطرة على المساحة والخامة والعلاقات بين الأشكال والألوان، يقدم كمال السراج تنويعاته على لحن «س».

وما يلبث الغيظ الذي انتابك أول الأمر أن يزول عنك، لتعود ابتسامة الرضا على شفئك وأنت تهف هامساً أمام اللوحات: س.. س.. مرة أخرى.. س هناك.. س مقلوبة.. س مقلوبة.. س متداخلة.. ثم ما تلبث أن تأخذك حماسة اللعبة الجمالية التي أنت مدعو إلى الدخول فيها، فتعقب جزئيات الحرف الحبيب وقد تداخل مع أشكال أخرى، أو احتجب وراء هندسيات أخرى.. ولا تلبث أيضاً أن تقترب من بعض اللوحات حتى تحاول أن تفض الخناقة

التي يدخل فيها حرف س مع حروف س أخرى.. أحياناً يهرب حرف س منزوياً، وأحياناً يطل عليك وقد طرد كل التعقيدات من حوله.. وتارة تحس أن س يعاني أزمة، فهذا هو يمضي أمامك غاضباً هادراً.. وتارة أخرى يبدو لك شاكياً ناثحاً.. وربما بدا مجللاً بالسواد حزيناً، فثمة ما يؤرق باله.. فإذا دبّت في الحرف الحبيب الفرحة أو انتشى بالسعادة، فهذا هو بالألوان يشدو.

إنك رويداً رويداً تلج عالم مخلوق أدخله في حياتنا الفنية كمال السراج.. إنه مخلوق مثلي ومثلك.. له مزاجه وعواطفه وأفكاره ومشاكله.. إنه مخلوق حبيب اسمه س.. وإذا تخطو خارجاً من عتبة قاعة العرض لتبتلعك زحمة المواصلات وضجيج الناس تتساءل: وهل يعنى الفن لزماً، قضايا فكرية؟ أو أزمت عاطفية حادة؟.

٢

مضى كمال السراج يعرض أعماله القائمة على استخدام حرف «السين».. وقد استطاع السراج على مدى عدة سنوات، أن يثبت في وجداننا شخصية، ظللنا نتابعها بألفة شديدة بعد أن توثقت معرفتنا بها، هي شخصية «س» وسين مثل أى شخصية لعبت أدواراً ممتازة في عدة أعمال روائية، آن الألوان على ما يبدو كى تفارقنا.. لقد استنفدت هذه الشخصية الحبيبة ما لديها ولم يعد

عندها ما تقوله.. وها هي في لوحات أخيرة للسراج تكاد تطل علينا بتحية وداع وتراجع حتى تصبح خلفيات، أو تتداخل مع أشكال تجريدية أخرى غير محددة، وأخيرًا تدير لنا ظهرها مبتعدة إلى غياهب التبدد. ونظل نتابع بقايا هذه الشخصية في اللوحات الأخيرة، وكممثل كبير أخذ نجمه في الأفول، نجد سين يقبل أدوارًا مبتذلة، حتى يصبح في إحدى اللوحات مجرد طرطور على رأس مهرج ذي شوارب طويلة.

لم يبق لنا الآن إلا أن ننحنى أمام العزيز الراحل سين، ونسأل كمال السراج ما الذي أعدته ليحل في أعمالك محل بطلك الذي ظلنا حكيت لنا من خلاله أغرب النوادر التشكيلية.. ونخيل لنا أننا لا نقاجئ السراج بهذا السؤال فهو بدوره يسأل نفسه هذا السؤال الممض أيضًا، ويتوغل في أعمال الفن الإسلامي وأعمال الفن الحديث عليه يجد طريقًا جديدًا يفتحه لنا.

فرغلى عبد الحفيظ والدمى

فى مجمع «الفنون» بالزمالك، قدم فرغلى عبد الحفيظ تجربة فنية قوامها «الدمى»، ومن قبل قدم لنا بمعهد جسوته «تجريدات غنائية» على قدر كبير من الرهافة والرقّة. وقبل ذلك قدم لنا تجربته «الانبثاق»، وفيها تمرد على سطح اللوحة المستوى الأملس، وحاكى الطبيعة لافى مناظرها بل فى قدرتها على الدفق والتمس، فأحسنا بالأرض تنشق ليخرج منها نبت، وبالبزعم يتفتح لتبزغ الزهرة، والصدر الأنثوى يتكور ليصبح ثدياً. وقبل ذلك استحق الفنان احترامنا على «بنائياته المعمارية» الرصينة الصلبة. كما أنه عضو مبدع فى «جماعة المحور»، المشكلة منه ومن المبدعين أحمد نوار وعبد الرحمن النشار ومصطفى الرزاز. وها هو فرغلى عبد الحفيظ فى إحدى معارضه مؤخراً يخطو خطوة أجراً نحو الحداثة، ويربط الفن بالثقافة بصفة عامة. تخلى هذا الفنان عن اللوحة كسطح فى إطار يعلق على الحائط، واستخدم المكان كله من حول المتفرج كموضوع فنى يمارس عليه قدراته التشكيلية. فيصبح المتفرج بذلك داخل العمل الفنى محاصراً بجزئياته، ولم يعد مجرد متلق من الخارج.

ومن ثم اكتسى العمل الفنى التشكيلى بطابع « الاستعراضى » و
الحدث التمثيلى، كما يمكن أن تتنوع صورته وأوضاعه تبعاً
لاعتبارات عديدة، منها على الأخص تغير الإضاءة، وإعادة ترتيب
جزئياته، وإضافة إكسسوارات أخرى.

ودمى فرغلى عبد الحفيظ الأستاذ بكلية التربية الفنية، تبعث فى
المتفرج تأملات فلسفية حول قدر الإنسان، حول وضع الإنسان
ومصيره إزاء غول مبتلع له، هو المجتمع التكنولوجى الاستهلاكى الذى
بدأت آثاره تنضح بشدة على الحياة المصرية الحديثة ذاتها، واين المفر
لها من زحفه الساحق؟

ويضعك فرغلى عبد الحفيظ أمام عدد من الدمى قابل للزيادة إلى
ما لا نهاية. فهى كلها من نخط واحد، أنجبها رحم آلة بالغة الإتقان
والدقة، من آلات الإنتاج الجمعى، أو من آلات الاستنساخ. كلها
دمى طبق الأصل من بعضها. تطالعك وتقول لك وأنت أيضاً منا،
دمية طبق الأصل من آلاف الدمى الأخرى، فقد طبعتنا الحياة
العصرية كلنا بطابع واحد، أو إن شئت الدقة حذفت منا سمات
التمايز. لم يعد فينا « الفرد » بل كلنا أرقام يفرزها كومبيوتر. نلبس
الثياب من ذات المصنع، ونأكل الوجبات المعلبة ذاتها، ونشاهد جميعاً
برامج التلفزيون ذاتها، ونسكن علب الكبريت ذاتها، ونشرب المياه
الغازية من الزجاجات ذاتها، ونفتح الصنابير فى بيوتنا فينزل إلينا الماء

ذاته والآن الغاز ذاته. كل شيء معد لنا سلفاً مجهزاً للاستهلاك دون
عناء، والتمن غال جداً دون أن ندري، أنه ذاتيتنا، كل منا نسخة
من الآخرين. إذن، قف أيها المتفرج، وخذ مكانك مع دمي فرغلي
عبد الحفيظ النمطية، وانخرط في تشكيلاتنا، فأنت مثلها ومثل الإنسان
الحديث بصفة عامة، أجوف، تحشى من الخارج بالمعلومات والأفكار
والمثل والقيم، بل والعواطف أيضاً. فأنت إنسان بلا هوية، أنت
إنسان لا إنسان. وأنت مثل دمي فرغلي عبد الحفيظ مشير للضحك
والبكاء معاً. وينضم الفنان بذلك إلى أدباء مثل ناتالي ساروت،
وصمويل بيكيت، وآلن روب جريبه، وغيرهم من أدباء «العبث» و
«الرواية الشيئية» ويصبح الفن والأدب بذلك صنوان. ويطلقان معاً
صيحة تحذير وإدانة. وإزاء المصير الإنساني الذي يسير إليه الإنسان
في عصر تجارب مثل تجارب «أطفال الأنابيب»، و«زراعة الأعضاء»،
و«غسيل المخ»، حيث يمكن أن يركب البشر ويتكاثرون حسب
الطلب فإن الكتابة تسود، فأنت تتمرد على ما آل إليه وضعك،
فيعمد الفنان إلى أن يزيل عن قلبك بعض الكتابة، بالمعالجات اللونية
للدمى التي تظل على أي حال جوفاء لالون لها من الداخل.

ولا تظن أن فرغلي عبد الحفيظ، الذي أكمل دراسته العليا
بفلورنسا بإيطاليا، قد تخلى عن جذوره المصرية التي رضعها باليلاد في
ديروط بأقاصي الصعيد عام ١٩٤١ فإن «الدمية» أو «العروسة»،

متغلغلة في التراث الفرعوني والتراث الشعبي. ودمية فرغلي
عبد الحفيظ برغم عصريتها مازالت توحى بشكل المومياء والتابوت،
وإذ تتابع الدمى في قاعة العرض يفد إلى الخاطر منظر أعمدة
مرصوة في بهو معبد فرعوني مهيب.

داوستاشى والزخارف الحوشية

فى حياء وصوت هادئ مختلف عن نوع أعماله، قال لى : إننى لا أحب المعارض. لوحات تعلق. تظل معلقة بضعة أيام أو أسابيع. تنتظر من يتجاوب معها ويحدثها، وقلما يجىء. يمر أمامها الناس لا شأن لهم بها، ويمضون.. تنتهى مدة العرض.. ينزل الفنان لوحاته، ويعود بها إلى حيث أتى وتتكدس، وتواجه الفنان مشكلة جديدة : أين يضع كل تلك اللوحات المرفوضة ؟ أبناءه المنبوذون، أين يودعهم ؟ ويمتلى الأسى تمضى علاقته بأولاده، أعنى لوحاته، التى تنمو كل يوم وتزايد.

يسمح الفنان الشاب عصمت عبد الحليم شعر لحيته الكث، ويقول : أتعرف ماذا أريد ؟ أن أخرج إلى حياة الناس البسطاء، إلى عامة الشعب. لهؤلاء أريد أن أرسم. دكان خردوات أنقش جدرانها أو فاتريته.. مقهى بلدى فى الأنفوشي، يجلس فيه المعلمون وعمال البحر والساكون والمراكبية.. أريد أن أرسم جدران ذلك المقهى. أتعرف ؟ أن الفن مرتبط فى الواقع ابتداء ومآلا بهذه البيئات.

إذا كان الفنان يستقى موضوعاته من البيئات الشعبية، أفلا يجدر

أذن يرسم لأولاد البلد؟ عندما كنت صغيراً شاهدت بجوار منزلنا في
حي الجمرك دكان خطاط ورسام.. وكان هذا الفنان الشعبي يزين
عربات يد بشتي الزخارف الملونة تلويناً بهيجاً صارخاً.. هتفت
لجدي: مع هذا الرجل أريد أن أعمل.

والحق أن أعمال هذا الفنان السكندري الذي يحادثنا تنطوي على
استمدادات زخرفية عديدة من البيئات الشعبية بألوانها الحوشية.
ولكن هذه الزخارف التي يودعها لوحاته تمر من خلال نفسية شديدة
الحساسية، بالغة التعقيد، مفرطة الذاتية، فتبدو في النهاية متطبعة
بنفسية صاحبها، التي لا يهدأ لها قرار، حتى إنك لتحتاج في كثير
من الأحيان إلى معارف سيكولوجية كثيرة كي تسبر أغوار ذلك
الفنان.

يقول لي الفنان عصمت عبدالحليم الذي يحب أن يوقع على
لوحاته باسم «داومتاشي» وهو اسم جسد من أجساده
البعيدين: لا تستطيع أن تتصور الألم والثورة واللهفة إلى الخلاص
التي تتابني وأنا أنكب على لوحة من لوحاتي.. الخامات لا تعينني..
بأبسط الخامات أرسم.. بالفلوماستر، بالشمع، بالزيت. لا تشكل
الخامة أي مشكلة بالنسبة لفني. إنما المعاناة هي أن أفرغ ما في
صدرى. ترى هل نبيأتى الوقت الذي سيكون لدم الفنان المنسكب
على أوراقه قيمة؟

البهجورى شاعر الحياة اليومية



نقطة انطلاق جورج البهجورى لحظة واقع عابرة تصعد إلى عمل أكثر دوامًا وبقاءً، وذلك دون أن يفقد العمل حرارة البداية، وزخم الحوارى والغرف الضيقة والأتوبيسات المكتظة.

ويمكننا القول أن أعمال البهجورى منذ عام ١٩٥٥ قد تطورت من الألوان البنية القائمة التى تنكم فيها أنفاس الضوء إلى مرحلة يلغى اللون الأبيض فيها أجزاء كثيرة من المنظر، من القتامة القاصمة إذن إلى الوضاعة القاصمة أيضًا.. ثم تعود الإشكال - وأغلبها إنسانية - فتغزو سطح اللوحة لتحقيق توازنًا من جديد - تشغله دون أن تزحمه مثلما كانت تزحمه فيما مضى.

كل من لوحات البهجورى تقول شيئًا، ويكاد يكون هذا الشيء واضحاً لا مواربة فيه ولا التواء.. إنه سهل وممتع حقاً.. شيء.. فيه من رثاءة كل يوم، ولكن هذه الرثاءة ترتفع فى لوحات البهجورى إلى مستوى الشعر، بفضل تلك اللمسة الإنسانية الأريية التى تذكرنا

بالمصور الفرنسي الكبير هونوريه دوميه. ولعل أصدق مثال على ذلك تلك المرأة التي تطل في إحدى لوحات البهجورى من نافذة غرفتها القائمة وقد نشرت على قاعدة الشباك فرش السرير، ومضت متكئة عليه تنظر إلى الطريق.. وتلك الزحمة اليومية على سلم الأتوبيس وفي جوفه حيث يتحول الزحام في لوحة أخرى للبهجورى إلى مشهد من جحيم الشاعر دانتي.. ثم تلك الخادمة الطفلة التي جلست على بلاط المطبخ مربع الأشكال. وأسندت ظهرها إلى الثلاجة الكهربائية البيضاء الضخمة. إنها تحكى الكثير بلا كلمات.

على أن «الإتشاد الجماعى»، لا يلبث أن يسكت، ويبدأ «العزف المنفرد» فى رسوم الأفراد، حيث تتجلى كل الطاقة التى يمتلكها الفنان من دقة الملاحظة وطلاوة التعبير الفورى. فتبدو تصاوير الأشخاص أكثر حيوية من الأشخاص ذاتها، بفضل القدرة على التدخيص والتركيز دون تقييد بالقوالب التشرىحية الجامدة. إن المصور هنا يتغلغل إلى أعماق الشخصية التى يرسمها ويلتقط ما يميزها حقاً.. سواء من لفظة أو إيماءة، أو نظرة أو طريقة جلوس أو حديث أو إمساك بفنجال القهوة.. بذلك تفصح عن طابعها الحق.. الذى يروح سواه ويبقى هو.

«خالتى أم الشهيد»، لوحة لا تنسى.. ذلك الجسد الجرم المتسرىل فى السواد.. جالس فى وثوق ورسوخ.. لم تهز منه الحنة

شيئاً.. الوجه على الرغم من أنه وجه مسن خال من الوسامة، فإنه يشع بإيمان وصلابة، وعلى طيات الثوب الأسود استراحت اليسدان الخشتان الخيرتان.

إن جورج البهجورى فى هذه البورتريهات السريعة الأداء، القوية التعبير، وقوة الألوان على أى حال، يرقى إلى مصاف التعبيرين الكبار لوتريك، وسوتين، وروو، وكوكوشكا.

٢

وتطالعنا لوحات جورج البهجورى بنبض مصرى صميم. إنها عجنت من طينة مصرية خالصة.. بنيات رمسيس يونان، وشعبيات عبد الهادى الجزار، (قارن طبق القول للبهجورى، والجوع للجزار)، وبورتريهات الفيوم، وعيون الفرعونيّات والقبطيات النجلاء، والشخص النحيلة السمراء التى تطالعك بشئى الأسئلة وتستفسر منك عن شئى الإجابات.. شخص تبقى برغم كل قوى الحذف التى تسيطر على حيز اللوحة.. وجموع تتكتل فى مواجهة الخطر وتندفق مثل طوفان يكاد يكسر الاطر.

ولن تجد فى تاريخ الفن المصرى الحديث لوحات أكثر إنسانية ودفقاً وبأقل صنعة ممكنة مثلما تجده فى لوحات البهجورى عن «الأطفال» و «أولاد الحارة». ولا ننسى لوحته الحلوة العميقة إلى

أقصى درجات الحلاوة والعمق، لوحة الطفل الذى يجلس على أرض
بلد كونه ويدلى من قوائم الدرايزين القديمة «ساقيه» العاريتين وقدميه
الخافيتين، ويطل إلى الحارة.

وقد ولد جورج البهجورى مصورًا كاريكاتيرًا، يلتقط رسومه من
الحياة اليومية، ولكنه يحول المنظر العادى إلى سؤال أعمق من مجرد
اللفتة العابرة الذكية.. إنه فى الواقع مصور كاريكاتير مأساوى..
ولنتظر إلى أولئك الذين انكبوا على موتور السيارة العطلات
يصلحونه.. إنهم لا يعثرون على الخلل.. أهو فى الآلة.. أم فى
العجلات.. أم هو فيهم هم أنفسهم؟!

كما لا يسعنا أن نبسم إزاء ذلك المستحم الذىبقى فى الماء
غطسًا.. ثم لا نلبث أن نتساءل، أهو يبحث عن المتعة حقًا أم هو
يبحث بين الأمواج عن نفسه؟

إن جورج البهجورى ليس - فحسب - بالبساطة الرائعة التى
يبدو عليها فنه. إنه أعمق من ذلك بكثير.. إنه جعبة حافلة
بالتساؤلات والأسرار التى تتسلل إلى ما هو أبعد من مجرد عين
المتفرج، بل وإلى ما هو أبعد من عقله أيضًا.
ترى، ماذا ستفعل الغربة والسفر بفنه؟

صفوت عباس ورومانتيكية القبح

في تطوره الفني تخلى الفنان صفوت عباس عن «الحذاقة» في صنع لوحاته، وهي صفة تلازم الفنان في بداية حياته، وكنا نجد الشخصيات الإنسانية التي بدأ بها صفوت عباس مسيرته الفنية منذ تخرجه من كلية الفنون الجميلة بالقاهرة عام ١٩٥٩. تصاغ في أشكال بها قدر من المبالغة تحررت منها فرشاته مع الوقت بعد أن سيطر على وسائله. فنجد لوحاته الأخيرة تتصف بتحرر قد يبدو للعين غير المدربة أنه «بساطة سهلة» ولكنه في الواقع «السهل الممتنع».

فإذا حاولنا أن نصنف لوحات صفوت عباس، وجعلنا أنه لا يطرق إلا موضوعاً واحداً هو «الإنسان» فلا نجد في أعماله «مناظر طبيعية»، ولا «طبيعية صامتة» ولا «تجريدات» ولا «زخرفيات» وهو لا يرسم إلا «لوحات زيتية» يعالج فيها «موضوع الإنسان» من «وجه وجسد وعلاقات» فأعماله تنقسم إلى لوحات تصور وجوهاً إنسانية ولوحات تصور أجساماً إنسانية، وبعض لوحاته الحديثة تصور علاقات إنسانية.

وفى لوحات الأجساد لا يصور صفوت الجسد الإنسانى من زاوية الجمال أو الرشاقة أو الإغراء الجنى. بل هو يصور فحسب «الجسد الإنسانى الممتن» الجسد المتهدل المتغضن المتخثر، الجسد الذى خلف عليه القرن العشرون بصماته منذ «هيروشيا» بل وأيضًا من قبلها. وقد بعد صفوت عباس بذلك عن «الكلاسيكية» قديمها وحديثها، واستفاد من دروس فان جوخ، ولوتريك و«التعبيريين» من بعدهما. فقد يكون فى الدمامة من الصدق أكثر بكثير مما فى «الوسامة».

وهذا تستقيم النظرة إلى «الجمال» ويصبح مفهومًا إنسانيًا يحذر أن نتخذ بمساحيق العصر وبهارجة. فكم من ابتسامات كريهة وراء الشفاة المصبوغة، وكم من نوايا خبيثة فى العيون المزججة.

.. وكلمة «الدراما» كلمة لصيقة بأعمال صفوت عباس. وبخاصة لوحات الوجوه. والوجوه التى يرسمها «وجوه تعبيرية» يحاول فيها الفنان من جديد أن يقصى «السطح المبهرج»، كى يبين كم فى النفس الداخلية من صراعات وتمزقات وبراكين، وهى وجوه لم ترسم كى تبدو جميلة للوهلة الأولى. ولكن الجمال فيها يأتى بطريقة غير مباشرة. وذلك من خلال الأثر الذى تتركه هذه الوجوه التى تنضح بالمعاناة فى نفس المتفرج. فهو عندما يقف أمام وجوه صفوت عباس، يسرى فيه رويدًا رويدًا إحساس يظل يطارده حتى بعد أن يتعد عنها. وهذا الأثر هو الذى نسميه «بالجمال الفنى»، الذى قد يكون منبعه

اللعامة. وقد رأينا مثلاً له عندما رسم رسم بيكاسو « امرأة عوراء »
بمعنى أن الفنان قد يجد في المكنون الإنساني للوجه، ما يرقى به إلى
مستوى جمالي، قد لا يوجد في الوجوه الأنيقة المضمخة بالعطور،
المزوقة بأفانين الميكياج.

وإذا ربطنا صور الوجوه بالأجساد الممتنة لدى صفوت عباس،
أمكننا أن نسمى تلك الوجوه « الوجوه المعذبة »، وهي امتداد وتكملة
للأجساد الممتنة التي رأيناها.

بقي في النهاية أن نتحدث عن اللوحات التي تتضمن إيماءات
لعلاقة إنسانية. وهذه تشخذ التفكير لتأمل التطور الذي يسير إليه
صفوت عباس. إنها علاقات بين شخص بشري مشوبة بمسحة سيربالية
تنقلنا إلى عالم بشري ولا بشري معاً. يتدع فيه الفنان كائنًا لا نعرف
على وجه التحديد ما إذا كان رجلاً أو امرأة، إنه جسد إنساني.
نبت في مكان كتفه اليسرى نوع من الأجنحة أو المخالب أو الدروع.
للهمة. وقمة هذه المرحلة تتمثل في لوحة يسميها « الفارس » وفيها
يتبلور جماع ما وصل إليه الفنان من خبرات سنوء في لوحات الأجساد
أو لوحات الوجوه. الألوان قائمة. ولكنها تشير في النفس الإحساس
بالصراع. ويدرعه سينزل هذا الفارس المغلف بالغموض إلى الأرض
ليقتص للأجساد الممتنة، والنفوس المعذبة. لقد غمس صفوت
عباس لوحته في ضبابية توحى ولا تفصح. وهذا ما يجعلها مقبولة
من القلب والعين والعقل معاً.

عز الدين نجيب واللعبة

البطة نوسة لعبة خشبية محلاة ببعض الأوراق الملونة، تسير على عجلات صغيرة. لعبة عادية متواضعة، يلعب بها أولادنا الذين لا يستطيعون الحصول على العرائس الأنيقة، والعربات التي تجرى بالزنبرك، والآن بالبطارية، وكل تلك اللعب الموحية المصقولة المصنوعة في مصانع بلاد أخرى، تولى الأطفال اهتمامًا خاصًا، فتقدم لهم اللعبة الأنيقة، ولكن البطة نوسة، التي صورها عز الدين نجيب في لوحتين باكرتين من أعماله هي لعبة مصرية صميمة.. وسرغم خشونة صنعها فإنها مخلوق إنساني بليغ التعبير ينفذ إلى القلب سريعًا فتحبه وتتعاطف معه.. وعندما تقع البطة نوسة على الأرض جانحة على جنبها، نحس كما لو كنا نحن الذين كبونا ووقعنا، وتكاد نحس بأن عليك أن تقترب من اللوحة وتنحنى مآذاً يديك إلى نوسة تقيها من عثرتها.. وعندما نرى البطة الحبيبة في لوحة عز الدين نجيب الثانية تسير مختالة بجناحيها الورقيين وتنظر بعينها نظرة جانبية إلى الشمس العالية الحمراء.. تكاد نحس كم هو طموح مشاير هذا المخلوق الذي ليس مجرد لعبة يلهو بها طفل، بل هو أيضًا رمز

اجتماعى حافل بالمعانى والأحاسيس.

وعندما تسأل عز الدين نجيب عمن تكون نوسة هذه ؟ يقول لك
وقد لمع الحب فى عينيه إنها ابنتى الصغيرة نسرين... إن لعبة الطفل
هذه التى استخدمها الفنان كطبيعة صامته للوحتيه المذكورتين، تدعونا
أن نطالب بأن يواصل الفنان بحثه عن أشياء أخرى صغيرة تكبر
دالاتها كثيراً بفضل لمسة الفن والقدرة على التأمل.

مصورات في عام المرأة

معرض تاريخي كبير أقيم عام ١٩٧٥ بمناسبة السنة الدولية للمرأة في قاعة اللجنة المركزية للاتحاد الاشتراكي، هو معرض «عشر فنانات مصريات في نصف قرن». وعلى حوائط القاعة الرحبية ازدهت لوحات مرجريت نخلة، وعفت ناجي، وخديجة رياض، وتحية حليم، وزينب عبدالحميد، وأنجي أفلاطون، وجاذبية سري، ومسرير عبد العليم، وآمال معتوق، وليلى عزت.

وتضفي أعمال تحية حليم على المعرض أهمية فائقة. فهي فنانة تتقل أعمالها بسرعة من رسمها إلى مقتني لوحاتها العديدين في مصر والخارج، حتى لا يكاد المتفرج المصري يرى أهم أعمال هذه الفنانة الكبيرة حقاً. وقد كانت فرصة ممتازة لهواة اللوحات أن شاهدوا لوحتين كبيرتين من أعمالها تفضل مقتنوها بإعارتها لمناسبة المعرض، هما «زواج بالنوبة» (١٩٦٢)، و«هذه الأرض لنا» (١٩٦٩).. سيمفونيتان تحقق لهما ما في أعمال الفراعنة من رفعة ووقار، حتى عندما تصور مجرد مناظر من الحياة العادية.

ويقف المتفرج طويلاً أمام لوحة «زواج بالنوبة»، وما تسجله من

طقوس يومية نبيلة. الحركات والإيماءات تترجم حسًا أخلاقيًا متأصلًا، هو ذلك التراث الإنساني الذي تلقاه العالم كله من المصري القديم. في اللوحة تطالعنا الزوجة الشابة تؤدي لأم زوجها واجب الاحترام على حين تمنحها الأم بركتها ورضاءها بها زوجة لابنها. بهذا تكتمل للبيان التشكيلي قيمة إنسانية تناقست إلى حد خطير في أعمالنا الفنية الحديثة.

كما أتاح لنا المعرض فرصة الالتقاء ببعض أعمال تحية حلم الأولى في مرحلتها التعبيرية الاجتماعية، النابضة بالاحتجاج الصارخ. ضد استغلال الإنسان والمخدرات قيمته، ونرى ذلك في لوحاتها «الجوع»، و«الصيادين» (١٩٥٣) وتذكرنا لوحاتها «حريق القاهرة» (١٩٥٢) المعروضة في المعرض بسلسلة من لوحاتها نضحت بانحيازها إلى الحركات الجماهيرية ضد العدوان. أما لوحاتها «يوسف وزليخة» (١٩٥٤)، ففيها الجسد دمامة معجوجة مهما بذل من إغراء وإثارة.

وهكذا أمكن للمعرض أن يوصل إلى خيط أساسي في تطور فن تحية حلم، هو التغنى بالقيم الإنسانية في إطار من الوقار اللوني والرصانة التعبيرية والمفاهيم المصرية الخالصة، مع تصعيد كل ذلك إلى تكوينات تتعدى اللحظة الحاضرة كي تصبح تراثيم على مر السنين باقية.

كما أمكن للمعرض أيضًا أن يفصح عن السمات الرئيسية لتطور

فن أنجى أفلاطون. فبعد أن كانت ألوانها قائمة ثقيلة الوطأة، متفقة على أى حال مع مضامينها التعبيرية الأولى، اتجهت ألوانها إلى وضاعة متزايدة، واكبت خروج الفئانة إلى طبيعة طليقة دائبة البكارة.

كانت ألوان أنجى أفلاطون الأولى صماء معتمة لا تسمح لنسمة هواء أن تجوس خلالها.. ثم تجزأت السطوح اللونية إلى نقاط استطالت إلى خطوط، وأصبحت الفئانة ترسم بفرشاتها المحملة بالألوان. «زغللة» ظلت تداعب العين وتصددها في الوقت ذاته عن النفاذ إلى اللوحة، مطالبة إياها بأن تكتفى بالاستمتاع بها من الخارج. كيف؟ بأن تستقبل العين موجات الزغاريد اللونية السوافدة إليها من سطح اللوحة المنغم بالألوان متأججة. وقد أكسبت خطوطها الملونة سطوح لوحاتها إحساساً لمسياً كسر من رومانسية الموضوع. وتناسب مع شخوصها من أمثال راكبي المعذية والعاملات في الحقل، كما أكسبت لوحاتها حيوية متدفقة فتبدو اللوحة متجددة لا يهدأ لها قرار أبداً. كما أن البشر في أعمالها يلتحمون تحت تأثير هذا الأسلوب بالطبيعة من حولهم. ويصبح البشر والطبيعة صنوان تشكيلين، يصيبان في بعضهما بعضاً، ويتلاقيان ويتجاوبان في كل متلاحم النسيج، شاد، غنى الإيقاعات، بهيج.

ومادمنّا نتكلم عن النسيج فلا يغيب عن بالنا الاهتمام الذى توليه أنجى أفلاطون للخيوط التى تغزل بها لوحاتها، وذلك ما إن خرجت

من مرحلتها التعبيرية المعتمدة ذات السطوح الصماء. فنجد نسيج لوحاتها يواكب حروف الخط العربى والخيامية والزخرفة الإسلامية، فيتألف من نقط تستطيل كما قلنا إلى خطوط لونية متماوجة متعرجة متلوية، تحدث ذلك الجيشان الفانجوجى - نسبة إلى فان جوج - فى تكويناتها. ولا تكون هذه البقع والخطوط فى لون المنظر الطبيعى الأصيل، بل تعتمد إلى تصعيد الإحساس بالسخونة التى فى الجو، والحيوية التى تتدفق فى عمال الحقل، فإن أنجى أفلاطون تتعدى الانشغال الانطباعى الأول إلى مرحلة وحشية تقترب فيها الفسانة المصرية من ديرين، وفلامينك، وماتيس، مع احتفاظها بشخصية متفردة لا تخطئها العين.

وتغمس أنجى أفلاطون لوحاتها فى طبيعة مصر، فكلها تزدهى بالجبل فى الصعيد، وحقول القصب والقسطن (المنب الأبيض)، والذرة والبرسيم والكركدية واللوب، ويساتين الموز والبرتقال والخوخ. وفى هذه الجنة الأرضية من الزرع والشجر نصبت فيها النخيل ملكات متوجة. وهى فى لوحات أنجى أفلاطون تارة مع غيرها، وتارة مع الجبل، وتارة هى اللوحة كلها (الغروب فى أسوان)، وتارة تكون اللوحة «بورترية نخلة»، ولقطة تفصيلية من لحائها أو سعفها. وهذا الحب الغامر للنخلة ارتباط حياة بالرمز العريق لمصر المقدسة.

أما أعمال ليلي عزت، فإنها ذات حيوية طفل شقى لا يهدأ له

قرار. أعمال شحنت بحركية فائقة، تجسدت في تصاويرها للحصان العربي في جموحه وانطلاقه.. ما من لوحة تتصف بالسكونية حتى الجسم الأثوى الذى يفترض أن يصور ما فيه من مفاتن تصوره ليلي عزت في لوحات باكرة على أنه طاقة من الانفعالات العنيفة. وتمضى هذه الطاقة من الانفعالات والتدفق التعبيرى إلى مناظر طبيعية تبين فيها الشمس كدوامه أثونية تنسحق تحت وطأتها التفاصيل اليومية العابرة.

وكان من الطبيعى أن تجد هذه التأججية في «أسلوب التصوير الحركى» متنفساً لها، فعمدت ليلي عزت إلى التخلي عن ضربات السكين والفرشاة العريضة، ولجأت إلى تقطير اللون في خيوط تتحرك على سطح اللوحة تاركة أشكالاً بدت تفقد عنقها القديم لتكتسى رشاقة انسيابية. وهكذا اتجهت حركية ليلي عزت من «عنف التعبير» إلى «رشاقة التعبير».

على أن تطور ليلي عزت - كما بدا من أعمالها بمعرض الاتحاد الاشتراكى لعشر فنانات - يتم عن سؤال يضطرم في أعماقها. ما هو السبيل الجديد الذى ستقودنى إليه أعمالى؟ ونحن نسأل بدورنا الفنانة: هل ستخلين تماماً عن امتلاء مرحلتك الأولى من أجل وهميات مرحلتك التالية؟

أما أعمال آمال معتوق، فتم أيضاً عن قدرات فنية كبيرة.

وتتمثل على الأخص في قدرتها على الترجمة بالصورة التشكيلية عن الحقائق الواقعية والإنسانية ترجمة شعرية. كما يتجلى في أعمال آمال معتوق اهتمام بالأساطير الرومانية والإغريقية. مثلما بدا في لوحاتها « اغتصاب أوربا » ١٩٦٣ ، و« ليدا والبجعة » ١٩٦٢ ، وهما أسطورتان تحكيان عن مبادل الإله زيوس في غرامياته بينات الأرض.

وربما بإمكاننا أن نقول لآمال معتوق - طالما بدا اهتمامها بالأجواء الأسطورية - إنها ستصبح أكثر ثراء وأصاله لو سعت إلى عالم الأساطير الفرعونية والعربية.

ويدعونا ما اتجهت إليه الفنانتان الشابتان ليلي عزت، وآمال معتوق من الانفتاح على تجارب عصرية حديثة أن نشير إلى ذلك الاهتمام الذي أولته من ناحيتها فنانة طليعية، هي خديجة رياض للتجربة التجريدية متوصلة إلى لوحة « النوم » ١٩٧٤ ، التي لا يفارق تأثيرها ذهن سريعا.

البحر والأسطورة ودراما الإنسان (عادل المصرى، أحمد عزمى، فاروق شحاتة)

الخطوات الأولى :

يعتبر فنانون الإسكندرية الثلاثة عادل المصرى، وأحمد عزمى، وفاروق شحاتة، منذ خطواتهم الأولى نماذج ناضجة لما تسهم به القريحة المصرية فى مجال « الحركة التعبيرية » وهى حركة من أغنى الحركات الفنية فى العالم، وبرغم قلمها فهى دائبة الاستمرار والتجدد لأنها فى الواقع إنما تعبر عن حاجة ملحة فى أعماق النفس البشرية.

ولد فنانون الإسكندرية الثلاثة فى تواريخ متقاربة، فقد ولد كل من عادل المصرى، وفاروق شحاتة عام ١٩٣٨، أما أحمد عزمى فقد ولد عام ١٩٤٠، وقد درس ثلاثتهم بسلكية الفنون الجميلة بالإسكندرية وتخرجوا منها بمرتبة الامتياز عام ١٩٦٢، وعملوا بها معيدين منذ تخرجهم.

ويقولون فى كاتالوج معرضهم المشترك الذى أقيم بقاعة الفنون الجميلة بباب اللوق بالقاهرة فى فبراير ١٩٦٩.

«التقينا معًا في ميدان الفن منذ عشر سنوات (عام ١٩٥٨).... ومن الواضح أن لكل منا تجربته التشكيلية الخاصة، ولكن الهدف واحد.. واختار كل منا منهجًا يسير عليه وكان منهجنا نابعًا من صميم إحساسنا بإنسانيتنا وضرورة وجود الفن الذى يعبر عن الحياة...».

عالم التصوف والدين :

ويبدو المصور عادل المصرى ذا حس دينى مرهف، وتعرف صوفيته على إنتاجه التشكيلى.. إنه يحب الصمت والتغلغل إلى الأعماق الإنسانية.. وعندما يصور الحيوان من ثور وحصان وعنزة، فهو يصوره بعشق الإنسان البدائى.. ذلك الإنسان الذى ملأ جدران كهوفه بصور الحيوان الذى يحيا طوال النهار مطارداً قانصاً له، يدين له بغذائه ودفعه وأدواته وسلاحه وزينته.. ثم صار يرسمه فى خطوط واثقة مبسطة على جدران الأغوار السحيقة من كهوفه حتى يطرد من حوله الوحشة، ويجد فى كنفها الأمن والحماية من ظلمات المجهول.

ويبدو تأثر عادل المصرى بالفنون البدائية أيضاً فى الوقار اللون الذى يلتزمه فى لوحاته، فألوانه البنية والرمادية المحلاة بالأصفر والأحمر والأسود، ميالة على أى حال إلى القتامة، برغم أنها ألوان دافئة.

وهو يهتم باللون وليس بالضوء.. ففى أعماله تركيز على الضوء النابع من العناصر أكثر من التركيز على الضوء الساقط عليها من الخارج.

ويبدو في لوحات عادل المصرى وفرة في الموضوعات، فهو يطرق البورتريه (بورتريه دراسة أصباغ وزيت سنة ١٩٦٤، وبورتريه دراسة أصباغ وزيت سنة ١٩٦٨، وبورتريه زيت ١٩٦٧، وبورتريه امرأة زيت عام ١٩٦٥، وبورتريه بنت الليل زيت عام ١٩٦٣)، والدينيات (بورتريه يوحنا - زيت ١٩٦٧، والمسيح زيت عام ١٩٦٨، والمسيح الأسود زيت ١٩٦٨)، والطبيعة الصامتة (طبيعة صامتة خامات ١٩٦٧)، والمناظر الطبيعية (الأرض زيت ١٩٦٥) والحيوان (الشور الجريح زيت ١٩٦٠، وثور زيت ١٩٦٨، وثور أصباغ ١٩٦٤، وعنزة دراسة زيت ١٩٦٨، والحصان الأحمر زيت ١٩٦٨)، والموضوعات الإنسانية بصفة عامة (القيد زيت ١٩٦٨، ومأساة الإنسانية زيت ١٩٦٨، وحنين زيت ١٩٦٨ وألم زيت ١٩٦٨، وانحراف زيت ١٩٦٨)، والجسم العارى (عريان دراسة أصباغ وزيت عام ١٩٦٤)، على أنه أيا كان إسهام عادل المصرى في هذه الموضوعات التي طرقها كثيرون غيره من قبل فإنه لا يبدو أصيلاً وجديداً بقدر ما يبدو عندما يختار موضوعاً من صميم حياة أهل البحر، ليستخلص منه أعمالاً فنية جديرة بالاحترام. إن عادل المصرى كفنان سكندري يتجلى على الأخص في «موضوع الصيادين»، وهو يعالجه بنزعة الصوفية والمأساوية فيحدثنا من خلال ألوان داكنة ضبابية إلى حد ما عن التصاق الصياد بقاربه وحياته فيه، بحيث يتغلق العالم عليه وتصير هذه الأخشاب النخرة السوداء، هي عالمه كله.. وفي النهاية قد

يكون في هذا القارب هلاكه، بل وقبره أيضاً.

إن لوحات مثل «الصيد وقاربه» (زيت ١٩٦٣)، و«الطائر والمراكب» (زيت ١٩٦٧) هو ما يمكن أن يقدمه فنان سكندري يبحث بكبد وإخلاص عن موضوع يتفرد به.

عالم الأحلام والأساطير:

ومع لوحات أحمد عزمى ندخل إلى عالم الأحلام والأساطير. كل شيء، حتى مظاهر الحياة اليومية، يكتسى بطابع الحلم الرائق، ويتشرب بألوانه المناسبة. وترقى التكوينات إلى مرتبة الإيحاء بما هو أعمق من الأحاسيس الوقتية، وأبعد من الأفكار العابرة، وتسطل اللوحة لا كمجموعة من الملاحظات الدقيقة، بل كشحنة من ذبذبات الروح الشفافة.

ويبدو الحلم على الأخص في المعالجة اللونية، فكل اللوحات تعطى إيقاعاً وذبذبة، وتذكرنا حركة اللون بقماء الشوارد الشعبي. كما يبدو في إلغاء القوانين الطبيعية فيصبح المخلوق الذي يصنعه الفنان أثيراً يفتح على العناصر الأخرى في الوجود الذي يتحرك فيه، فلا يحول الجسد من أن تبدو البيوت والتلال والشجر من خلفه وذلك بفضل شفافية ذلك الجسم الذي يبدو بللونيًا إلى حد كبير، ورافضاً لقانون الجاذبية الأرضية، فيكون مع ما حوله نوعاً من الترابط والحركة. ويتحقق ذلك جزئياً أيضاً بالشكل الدائري غير الكامل

التمثل في الأقواس وعلاقاتها بعضها ببعض. وتتداخل عناصر المنظور في سيمفونية من التلاق، بين الجو والطائر والمخلوق الإنساني والبيوت والجوادر والشجر، مما يجعل الأبعاد الواقعية قليلة القيمة، كما يصبح البعد الزمني على الأخص غير موجود.

ويستخدم أحمد عزمى خطوطاً مرنة غير متصارعة أساساً، وليس في أجسامه زوايا حادة على الإطلاق. وليس للتحديد الخارجى للشكل قيمة عنده في حين تبدو حركة الخط مهمة. فاليد قد تبدأ بسمك وتنتهى بسمك آخر.. ويستفيد المصور الشاب في بناء أسلوبه بتتابع الوحدات الزخرفية التى عرفها الفن الإسلامى. ويستفيد بالنسيج القبطى على الأخص في إلغاء البعد الثالث والارتكان إلى أسلوب التسطيح، مما يوصل إلى الإيجاء بأن اللوحة إنما هى نسيج مسجاد، كما في لوحته «صندوق الدنيا» سنة ١٩٦٦.. والبعد الثالث في رأى أحمد عزمى يضعف من التصميم المطلوب، لأن التصميم الذى يريده هو «تصميم بنائى» وليس للأشكال من قيمة جمالية إلا في خدمة التصميم فحسب، فالباب الذى في لوحة «صندوق الدنيا» لا يمثل دخولاً إلى المشهد أو خروجاً منه، ولا يحقق بعداً ثالثاً بل هو في التحامه بالمقدمة يحقق التناسق للمجموع.

ويتلاشى الواقع في لوحات أحمد عزمى مع بقاءه غلالة رقيقة تتشعح بها الأساطير. وهى أساطير تحكى عن الرجل والمرأة، عن

الصد والود، التمتع والاقبال، عن العاشق الجسور يخطف فتاة الأحلام، عن «الصيد وعروس البحر»، عن الفارس والجواد، عن «الفتاة والطائر»، و«غزالات القمر»، عن «الساتور»، ذلك الحيوان الخرافي الذي نصفه إنسان، يخرج من البحر يسي حسان الشاطئ بقوة عضلاته وفورة رجولته. في لوحة «الصيد وعروس البحر»، يتمثل التكوين في شكل إنسانى طولى هو الصيد فى قاربه وشكل إنسانى عرضى هو عروس البحر فى أسفل القارب، وهى تدعو الصيد إلى أن ينضم إليها ويلحق بها، وهو يتردد بين إغراء المرأة الساحرة وبين عياله وزوجه، فيبدو الكرب والصراع فى نظرتة، وهو يجذب شبكته فى حين يهمس فى أذنيه الصوت القضى، صوت الجنية خائفة البحارة والصيادين، ممزقة الشباك محطمة القوارب والآمال، الباكية عند الصخور تنشد الحب وحرارة القبل، ويعلو غناؤها الشجى فى الليالى القمرية وتلمع جدائلها الذهبية فى ضوء النجوم.

وصورة المرأة عند أحمد عزمى مستمدة من حصيلة ذكريات. فهى ليست امرأة واقعية من لحم ودم مثل عاريات محمود سعيد، بل إن فى الشكل تحويرًا واضحًا يقصى كل خلفية جنسية أو حسية ولا يستبقى إلا إحياء بالليونة والخفة برغم الامتلاء الظاهر. وفى الوجوه مسحة من «الفن القبطى»، وإذا قيل إنها وجوه رومانية وبطلمسية عرفتها الإسكندرية عبر تاريخها، فيجب ألا تنسى أن الفنانين الرومانى والبطلسى فى مصر تأثر وتشرب بالفن القبطى كثيرًا.

يقول الفنان أحمد عزمى فى صدد معالجته للأسطورة أنه يحاول أن يجعل منها تشكياً وليس أدباً حتى لا يخرج عن مجاله كمصور لغته الخطوط والألوان وليست العبارات والكلمات، إلا أن انسيابية اللحن وانتظام الإيقاع الشعري، وطلاوة الأحداث، هي أمور تلمسها يسر خلف «اللغة التشكيلية» التي يلتزمها المصور الشاب.

نحو الموضوع العالمي الشامل :

أما عند فاروق شحاته، فنلتقي بالموضوع العالمي الإنساني بشكل شامل : الجوع، الموت، الحب والعذاب، التحطيم والقتل.

وفاروق شحاته من أبرز فناني الحفر، وقد مارس بنجاح الطباعة على الخشب الأبيض والأسود والطباعة الملونة، وطباعة الليتوجراف والأوفست والمونوتيب، وكلها خامات لها تكتيك يقبل عليه فاروق شحاته ويطوعه في خدمة الصورة، وهو يميل إلى اللوحات ذات الأحجام الكبيرة حتى تأتي الرؤية شاملة وأخاذة.

وكثير من أعماله حازت على جوائز عالمية، عرض في بينالي إسكندرية من ١٩٦٢ إلى ١٩٦٦، وفي بينالي باريس وأوديسا وموسكو وروما من ١٩٦٥ إلى ١٩٦٨. وقد رشح لتمثيل الجمهورية العربية المتحدة في بينالي فينيسيا سنة ١٩٧٠. وله مقتنيات في متحف باريس للحفر وهو متحف يضم أعمالاً لجميع مصوري الحفر في العالم، ويعتبر مكتبة متخصصة في هذا الفرع من الفن. كما حازت أعمال فاروق

شحاته على شهادات تقديرية في كثير من المعارض الدولية، ومنها
الشهادة التقديرية التي منحت له في معرض الشباب في صوفيا سنة
١٩٦٨.

وكان تعليق الصحافة عن معروضاته في موسكو أنها أعمال فيها
تجسيم لمحنة الإنسان المعاصر تجسياً بلغ قمة الدراما وعنفوانها. كما
أشارت الصحافة الإسبانية إلى أعماله بشكل ملحوظ عندما عرض
مجموعته عن السد العالي في مدريد وغرناطة ما بين عامي ٦٦
و١٩٦٧.

ولا شك أن الدراما صفة ملفنة للأنظار أينما عرضت لوحات
فاروق شحاته فهو لا يهتم بالشكل المظهري للإنسان - بلجمه وزيه
وزيته بل هو يخوض في أسرار النفس البشرية، ويقف بجانب كل
إنسان سحقته بعنف الظروف الاجتماعية والنفسية. ويلجأ فاروق
شحاته إلى الرموز كثيراً، ويستعين في ذلك على الأخص بالطير
والحيوان ويحمله بضمون إنساني زيادة في التعبير، فنجد من طيور
الليل البومة بعينها المستديرتين ونظراتها الثابتة، وهي نذير شؤم
لارتباطها بالجيف والظلمات. ومن الرموز التي استخدمها فاروق
شحاته أيضاً الغراب، والعصفور المقتول أو الجريح وقد أطبقت عليه
أنياب قط شرس أو ذئب ضار، مما يشير في النفس إحساساً عميقاً
بسحق القوى للضعيف.

ومن الحيوانات التي يعكف فاروق شحاته على استخدام طبائقاتها الرمزية الضباع والثعالب البرية والقطط غير المستأنسة ونحصر بالذكر في هذا المقام لوحاته «الطائر الجريح» سنة ١٩٦٤، وهي طباعة خشب ملون من مقتنيات متحف الفنون الجميلة بوزارة الثقافة و«الطيور» (خشب أبيض وأسود) و«الضباع» (طباعة خشب ملون).

ولئن كان فاروق شحاته يرقى إلى الموضوع العالى فهو يستخدم له أحياناً محلية. فموضوع اللاجئين مثلاً الذي صورته فاروق شحاته كثيراً هو موضوع يستر وراءه شحنة هائلة من الألم الممض، ويحكى مأساة الإنسان أينما كان. فـ «فلسطين أو فيتنام أو الكونغو». ومن لوحاته البارزة في هذا الموضوع «القبعة» (طباعة خشب أبيض وأسود)، و«طفلة من القدس» (طباعة خشب أبيض وأسود) و«نظرة إلى الوطن السليب»، (طباعة ليتوغراف)، و«الصرخة» (طباعة خشب أبيض وأسود)، و«لاجئة» (طباعة ليتوغراف وهي من مقتنيات متحف باريس).

ودراما فاروق شحاته أقرب إلى أن تكون دراما صامتة، فهي تتجلى في النظرات النفاذة المتهمة والشفافة المزمومة والتجاعيد التي تغطي الوجنات الشاحبة والأذرع المعروقة، والأصابع المتقلصة في إصرار وعناد من وراء الأسلاك والقضبان والأسنان المكروزة في شراسة أو ألم، وذلك كله في شكل سكوني يتحاشى النبذة الخطابية والحركات

المسرحية التي تؤدي بالعمل الفني إلى الميلودراما. ونخص بالذكر في هذا المقام لوحته «الليل الطويل» سنة ٦٦، طباعة لبتوغراف، «والأم» سنة ٦٦، وهي من مقتنيات متحف باريس. ويتأكد الصراع على الأخضر عند فاروق شحاته من خلال التضاد بين الأبيض والأسود والغواص من الأخضر والبني والأزرق.

الوجوه غارقة في حزن مأساوي، تغلى وراء قسماها سراجل غضب وازدراء، ولكنها وجوه لأناس لايعترفون بهزيمة ولاتحطم، فإن الأنف والذقن والشفقتين والحاجبين والتجاعيد تكسو هذه الوجوه بصلاية جراتيتية، وتعكس إرادة أصحابها الفسولاذية.. إنهم وراء الأسلاك، محاصرون، فقدوا كل شيء.. المأوى والملبس والأهل.. ولكن الشيء الذي لم يفقدوه هو الإباء والعزيمة.. فما زالت تنضح من القسايات كبرياء ليس أمامها سوى الصمود.. فعندما يصل الإنسان إلى نقطة الصفر لا يبقى له إلا أن يقاوم حتى بأظافره التي ينزف من حولها الدم. ويبدو ذلك جلياً في لوحات فاروق شحاته «من خلال الأسلاك» (طباعة مونوتيب ١٩٦٢)، «والأم» (١٩٦٦)، و«وجه من وراء الأسلاك» (١٩٦٥ مونوتيب ملون).

وفي خضم كل هذه المعاناة والنكبات التي حطت على الكواهل ونخسبت الوجوه، ما زال يومض بضيص من أمل فيضيء المستقبل في ظلمات الحاضر. فهي ورده صغيرة تمد بها يداها خشتان إلى

إنسانين وراء الأسلاك الشائكة.. ورده أوراقها من فولاذ لا يلين.
رواها كل ما في القلوب من تصميم، وما في الصدور من رجاء وثقة
بالمستقبل (لوحة عيون وزهرة - طباعة ليتوغراف) أوها هي قطعة
صغيرة بين ذراعى امرأة لا يخلو وجهها من وسامة بدائية برغم كل
العذاب والجوع والهلع الذى لوى قسماها فزاعجت نظراتها واتسع
محجراها « وتقوس منكباها » واخشوشنت بشرتها ووجتها.. ولكن
القمر ما زال فى الأعماق يتسلق السماء بعناء وكد.. (لوحة مواساة
طباعة خشب ملون سنة ١٩٦٦).

وما زالت العينان تنظران إلى أعلى، إلى السماء فى إيمان، وعقد
الذراعان على الصدر بإصرار وعزم وشجاعة (إنسانة طباعة على
النحاس - متحف باريس ١٩٦٦).

وحتى الحب عندما يتناوله الفنان فاروق شحاتة فهو يغوص إلى
العلاقات الحزينة والرباط الإنسانى الذى يغذيه ويدعمه الشقاء والفاقة
والحنّة. ففى لوحة « المحبين » (طباعة ليتوغراف)، تلاحظ وضع يد
الرجل برغم خشونتها على كتف الشريكة الحبيبة، والالتصاق بين
جسدى الرجل والمرأة كأنها جسد واحد.. المرأة تعاضد الرجل
وتقف بجانبه تبث فيه القوة والصبر، فهى لا تطلب الحياة الرغدة
والفراش الوثير والثياب الناعمة، بل هناك الحياة بكل خشونتها
وفظاظتها وضراوتها تحوط بهما. ومع ذلك فهما متحدان كصخرة فى
وجه العاصفة.

عالم النقاء والرطوبة والاصالة :

وإزاء لوحات فناني الإسكندرية الثلاثة الباكورة نحس بأن ثمة عالماً نقياً رطباً أصيلاً قد هبت نسائمه علينا. إن أعمال الفنان أحمد عزمى بأثيريتها وألوانها المشربة بروح البحر تجعلنا نحيا لحظات في الإسكندرية، وكذلك عندما يعرض علينا الفنان عادل المصرى، جوانب من حياة الصيادين، وعلى الأنخص مراكبهم وأسماكهم وما يحيط على قواربهم من طيور نهمة صغيرة، نحس بأن الإسكندرية ليست مجرد مدينة، بل هى عالم كبير متكامل البنيان.. أما عندما نقف أمام لوحات الفنان فاروق شحاتة، فإننا نحس بأننا أمام الإنسان حقاً.. الإنسان الذى يصرخ ويتهم ويرجو من إخوانه البشر فهماً أكثر وحباً أعمق. وأن أعمال الزملاء الثلاثة يمكن أن تكمل بعضها بعضاً.

وتحتفى عند فاروق شحاتة، تلك الليونة فى الخطوط التى رأيناها عند زميله أحمد عزمى. فهذا الأخير ينقلنا عبر لوحاته الأثرية إلى عالم الحلم الرقراق حيث تنساب الصور مثل أنغام موسيقية تحملها نسائم فى سكونة الليل. أما فاروق شحاتة، فهو يقف على أرض الواقع الخشنة يخوض فى الطين والعرق والدماء. وإذا كانت خطوط أحمد عزمى قد نخلت من التضاد التراجيدى، فإن خطوط فاروق شحاتة، مثل إير الشوك وألياف الشجر وجذوع النخيل، مثل خطوات على أرض موحلة. فهو ليس مصوراً غنائياً مثل زميله أحمد

عزى.. وفى هذا المقام يزداد اقتراباً من زميلها الآخر عادل المصرى، الذى تنبثق الضراوة التراجيدية عنده لا من خطوطه، بل من صميم الموضوع المعالج بحرارة صوفية.

ولئن كان يخشى على فاروق شحاتة، أن تتحول أعماله إلى مجرد أكلاشيهات وملصقات إعلانية إذا لم يعن باستجلاء موضوعات جديدة تتصف كسابقتها بإنسانيتها ودراميتها، فإننا نرجو من عادل المصرى وقد طرق باب عالم يتأجج بأنفاس بشر مكافحين، وينضخ بطعم الملح والصدأ، هو عالم الصيادين ويقواربهم وشباكهم وصيدهم وأسماكهم، عواصفهم وأبنائهم ونسائهم المتسظرات عودتهم إلى أكواعهم على الشط، بكل أتراحهم وأفراحهم وآمالهم وإخفاقاتهم - فإننا نأمل أن يطيل عادل المصرى وقوفه عند هذا العالم الواقعى الأسطورى المأساوى معاً، وأن يتخذ موضوع حياة أو على الأقل يتغلغل إلى أعماقه ليستخلص منه صيداً وفيراً يصلح مادة خصبة لأعمال كثيرة مقبلة. فإذا كان من أكبر المشاكل التى تعترض الفنان العثور على عالمه وشخصه، فإن عادل المصرى قد وضع يده على كنز لا ينضب بهذا الموضوع الذى يجمع بين العالمية الإنسانية والمحلية السكندرية.

وبالمثل فإن أحمد عزى وقد اختار عالم الأساطير والأحلام مادة لفنه، فإنه يستطيع أن يثبت وجوده ويكتسب طابعاً مميزاً إذا عكف

على استجلاء الأساطير السكندرية على الأخص، فيقدم تراثاً فنياً
جديراً بالاعتبار، وما أحوج الفنان في هذا السيل المنهمر من الأعمال
الفنية التي تطالع العالم كل يوم، بل كل لحظة - ما أحوج الفنان
إلى أن يتسبب إلى موضوع مميز يلتصق به ويكرس فرشاته له.

موريس وفاسيلاً فريد وثالثهما الفن

عطاء متوازن، موريس فريد يرسم الطبيعة، وفاسيلاً فريد ترسم الإنسان، وكل من الطبيعة والإنسان في أعمالهما هي مصر. وموريس فريد له قدرة فائقة، وخبرة عميقة بجو مصر، بضوء مصر، بهواء مصر، بتراب مصر، وكل ذلك يطالعنا في بنياته ورماديته وأخضراته. ثم فجأة لطعة من الضوء الباهر.. الأبيض!

وتلعب الشجرة دور بطولة متميز في لوحات موريس فريد، وهي شجرة عصرية تعاني من حصار المدينة. ومن أسفلتها وأسمحتها، ومن سوء المعاملة. تفقد لونها الأخضر، وتكتسى بلون البيشة، فتصبح شجرة حجرية. أو لم نضع جميعاً هكذا في المدينة التي تزحف علينا، وتخرب الأخضر الأصلي الذي بداخلنا؟

في لحظات قليلة عند موريس فريد تحس بأن الهواء أصبح منعشاً في المناظر التي اتسعت، وأفلتت من اختناقات المدينة. وعلى الأنحس على شواطئ النيل، أو مشارف الصحراء، أو عند الغيطان الفسيحة. أما عن الأسلوب فقد هضم موريس فريد أساليب مدارس فنية

عديدة، فوصل إلى أسلوب خاص به حقًا يجمع بين الانطباعية التي تنبهم فيها الحدود الفاصلة بين الأشياء في الطبيعة، وبين التجريدية التي لا تخضع لأسر الشكل المباشر للأشياء، ولكن موريس فريد مازال مخلصًا لأهم ما حبا الله به الفنان المصور، ألا وهو العين المرهفة، والقلب المفتوح، وهل هناك ما هو أغلى من ذلك وأكثر ندرة؟!

أما فاسيلا فريد، فهي تنزل إلى أرض الواقع، وتتقن شخصيتها من البيئات اليومية الشعبية، وتتغلغل بقوة وفهم وحب إلى أعماق الإنسان المصري، وعلى وجه التحديد المرأة المصرية، فتصور الفنانة النظرة البراقة في عين الفتاة السمراء، ذات الشعر المجعد، وترسم التجاعيد والعينين المنطمستين في وجه العجوز التي طحنتها مشاق الحياة وفقرها، فواجهتنا بكل ما في الوجود الإنساني من جلد وصبر برغم كل المتاعب.

لوحات فاسيلا تحية إلى الإنسان المصري، ولوحات موريس تحية إلى الطبيعة المصرية.

تلقت فاسيلا دراستها في بلغاريا، حيث ولدت عام ١٩١٥ في صوفيا عاصمتها. وحصلت على دبلومها من أكاديمية الفنون الجميلة هناك. وبعد ذلك جاءت إلى مصر عام ١٩٣٠ لزيارة شقيقتها التي كانت عضوًا في هيئة التمثيل الدبلوماسي لبلادها لدى مصر وقررت

البقاء في ربوع البلاد. وقد ظلت فاسيلا حتى عام ١٩٦٢ تقيم أودها برسم البورتريهات وإعطاء الدروس في الرسم. وقد لجأت فيما بعد إلى الألوان المائية ومضت تبحث لنفسها من خلال استعمال هذه الخامات عن شخصية متفردة.

وكان موريس فريد بدوره يسلك دروبًا مماثلة، فقد ولد في السادس من أبريل ١٩١٧ بأخيم وتخرج من مدرسة الفنون التطبيقية بالقاهرة. وقد راح يعلم نفسه بنفسه أساليب الرسم ويكتشف لنفسه أسرار التصوير بالأحبار والريشة أول الأمر. وتأثر بسيزان والانطباعيين من قبله، ولكن صعب الحياة ألبسته أن يقبل وظيفة رسام بكلية الآداب بجامعة القاهرة عام ١٩٤٣، حيث الحق بقسم الآثار، وظل يشغل هذه الوظيفة حتى تقاعد عام ١٩٧٧. وما كانت هذه الوظيفة تترك له وقتًا كثيرًا لكي ينصرف إلى التصوير الذي يهواه. ولكنه مضى يمارس هوايته في أشق الظروف وعلى الرغم من كل الصعاب.

وقد مضت ألوان فاسيلا فريد وخطوطها منذ عام ١٩٦٢ تزداد جرأة وثقة، مستفيدة من تجربتها في تعليم الرسم للنشء في مدرسة الليسيه بباب اللوق، فقد عاينت إلى أي مدى يستخدم هؤلاء الصغار ألوانهم وخطوطهم بطلاقة وحيوية نابغة عن قدرة أصيلة على الابتكار والإبداع. وقد أفادت فاسيلا أيضًا في تطوير أسلوبها خبرتها السابقة في رسم البورتريهات وإن كانت لا تعنى في أعمالها الناضجة

بعد ذلك بإبراز أشخاص معروفين بذواتهم، بقدر ما تعنى بإبراز الشخصية المصرية، وعلى الأخص المرأة المصرية، في بيئتها ولحظة حياتها الشعبية، وقد خلت أعمالها هذه من العاطفية السطحية لتفسح الطريق للجوهر الإنساني العميق لأنماط تحيا في قاع المدينة. وهكذا أولت فاسيلا على مدى تطورها الفني اهتمامًا أكبر بقوة التعبير معلية ذلك على جمال التعبير.

وفي حين ركزت فاسيلا على الشكل الإنساني انصرف موريس فريد إلى استجلاء الطبيعة المصرية، وإذا يذيب مقومات هذه الطبيعة في لجة من ضوء الشمس الباهر، تتمحى التفاصيل، وتبدو الأشكال كما لو كانت تتجلى للرائي من وراء غلالات، أو سحابات من التراب. ومضى في السبعينات إلى الإيحاء من خلال أسلوبه هذا بالإجواء ذاتها، فتشتر في بعض لوحاته بجو القسطاط المترب الرطب في الصيف، وطلاوته المبهجة على شواطئ البحر الأبيض قرب دمياط. ويستعين الفنان كثيرًا بسكين الألوان لبسط طبقات دسمة من الألوان على سطح لوحته، لا يلبث أن يلجأ بعد ذلك إلى تنعيمها والتقليل من خشونتها بالفرشاة. مع بقاء الانطباع اللمسي سائدًا في كثير من اللوحات.

ولا يرضى موريس فريد برسم لوحاته في الرسم، بل يحمل حامله إلى الموقع الخلوى الذى يريد أن يرسم منه، وهو ينجز لوحته في

أغلب الأحيان في جلسة واحدة تستغرق ثلاث أو أربع ساعات. فتظل اللوحة تنبض نبض الطبيعة الحية، ولعله يحتذى في ذلك كله بالمصور الانطباعي الإنجليزي وليام تيرنر، ولا يعود موريس فريد إلى إدخال تعديلات أو إضافات على لوحته مهما صغرت، وإن كان يجب أن يعود إلى ذات الموقع المصور كي يصوره مثني وثلاث ورباع. ومن مواقع المفضلة التي ينقل منها لوحاته، النيل والقلعة والقسطاط. وهو يعالج هذه الأماكن في لوحاته بتعديل في الإضاءة وزاوية الرؤية والإيقاعات فتبدو كل لوحة كأنها عروس ترتدى ثوب عرس جديد. والكثير من لوحاته يمكن أن يطلق عليها مناظر طبيعية لمدينة القاهرة، وعلى الأخص بعمايرها القديمة وأزقتها الضيقة، أو على ضفاف النيل حيث ترقد القوارب ساجية على أديم لجة تتجادل مع سماء ترابية، وتشيع في أرجائها ضياء شمس مسترة قوية، وقلما يظهر البشر في مشاهد، فإن بدوا فهم بلا هوية، شأن سكان المدن الكبيرة التي تبتلع أبناءها مثل غول جوياء الذي بلا رى ولا شبع يقتات بشراً، وأشجاره أحياناً قد تعرت عن أوراقها وشحب كيانها مثل حال أغلب الشجر في المدن الكبيرة حيث تلقى الإهمال وشقى صنوف سوء المعاملة.

وأول ناقد لأعمال موريس هو فاسيلا، وهو أول ناقد بدوره لأعمالها. وتقول فاسيلا: إنه لشيء طيب أن تكون الفنانة متزوجة من فنان. فن الجميل أن يتجا أعمالها الفنية في بيت واحد.

وبعد تخرج موريس فريد استقر به العزم على أن يصبح فناناً،
وقد قوبل بالنقد المرير واللامبالاة من الجميع.

وقد سأل نفسه مراراً كيف يصبح الإنسان فناناً في مجتمع لا يهتم
بالفن، وليس به متحف للفن الحديث. ولا مرشد؟
وفي جو كثيب مغلق تسوده اللامبالاة بالفن الرفيع، استقر قراره
على التضحية مهما كان الثمن.

وبعد أن وضعت الحرب الثانية أوزارها، حصل على العديد من
الكتب الفنية ذات الشهرة العالمية، وتعلم من هذه الكتب الكثير وكان
أول درس تعلمه من الفنان ليوناردو دافنشي الذي غرس فيه حب
الجمال والسمو الفني، وترابط التكوين والمهارة الفائقة في الرسم.
ومن سيزان تعلم الجدل الفني والصبر بل الجهاد والاعتماد على
النفس، والتعمق في الطبيعة باعتبارها الدرس الأول والأخير للفنان.

وتعلم من رنوار، الجمال والرشاقة وشفافية الألوان، وعشقه لجمال
الطبيعة. ومن ديفي، تعلم اللطف المزوج بالجمال الصادق والصادر من
أعماق قلبه الطيب، ومن جوجان، حبه للمغامرة والتضحية في سبيل
الفن، وعشقه للألوان الصارخة. ومن رمبرانت، الإنسانية بكل
ما تحملها هذه الكلمة من المعاني السامية وترابط موضوعاته.
ومن حضارة مصر، تعلم خلود العمل الفني الصادق على مر
العصور.

وفي عام ١٩٧٣، سافر إلى لندن بلد المتاحف لمدة شهر كان له الأثر الكبير في حياته الفنية، وشاهد كبار الفنانين العالميين بوضوح، بعد أن شاهد أعمالهم الخالدة في أمهات الكتب الفنية، وخرج من تلك الجولة مبهوراً بما رآه من الاهتمام البالغ بالفن، وتدفق العديد من محبيه من جميع أنحاء العالم لمشاهدة روائعه في أكمل صورته، واهتمام الحكومة البريطانية والشعب بالمحافظة على روائع الإنسان، وكان للفنان الإنجليزي ترنز، أثر عميق في نفسه لمزجه الفن بالشعر، وعلاجه لسطح الصورة بتكنيك يعتبر اليوم متقدماً جداً.

وزار موريس فريد إسبانيا عام ١٩٧٦، وقد ذهب من انتشار الفن في جميع أنحاء البلاد وعلى جميع المستويات، وتعتبر إسبانيا مركزاً ثقافياً فنياً عالمياً لا يقل عن لندن وباريس أو نيويورك.

وبعد كفاح وجهاد استمر أربعين عاماً، وصل إلى حد العناد، تمكن الفنان من أن يحتل مكاناً مرموقاً في الفن في مصر والعالم، حيث إن أعماله موجودة في مجموعات خاصة في ألمانيا الاتحادية، والولايات المتحدة، وإنجلترا، وإسبانيا، وفرنسا، وإيطاليا، وبلجيكا، وكندا، والسويد، وفنلندا، والأردن، ولبنان، ومصر.

وأقام العديد من المعارض الخاصة، في قاعة محاضرات نادي الإسماعيلية ١٩٥٢ و أتيلية القاهرة ١٩٥٦ و ١٩٥٨ وقاعة الفن للجميع ١٩٦١ وجمعية أصدقاء الشرق الأوسط بأمريكا ١٩٦٢ وقاعة

أخضاتون ١٩٦٥ ومعهد جوتة بالقاهرة ٧٢ و٧٥ و٧٨ و١٩٨١
و١٩٨٣ والمركز الإسباني الثقافي بالقاهرة ١٩٨٣.

والفنان موريس فريد، يقول إنه لم يتلق أى معاونة من قبل
الجهات الحكومية المختصة ولا من أى جهة رسمية أخرى، ولكنه نال
التعويض والمساندة المعنوية والأدبية من عدد من كبار المثقفين
المصريين والأجانب الذين كان لهم الفضل العميق فى تطوره. وإلى
هؤلاء الذين عاونوه معنويًا وأدبيًا، حاول على الدوام أن يرد الجميل
بأن يهديهم من عالم الفن باقات من قيم الجمال والتفاؤل.

رباب نمر تخلق من الشبه أربعين

عالم من الأطفال.. الأطفال يكبرون ويظلون أطفالاً، في العيون فضول وحب استكشاف. مازال في القلوب تلهف إلى المعرفة، معرفة كل شيء، وعلى الدوام. السعادة القصوى عندما يقف طائر، ولو كان حجرياً، على الأكتاف، النشوة الكبرى عندما تلمس الأنامل فراء قط، وهي تربت على ظهره، أو عندما تتابعه يتناول بلسانه الوردى الصغير اللبن من الطبق، أو ترى سمكة الزينة الملونة تسبح في الإناء. ويظل ذلك الفضول البريء في العيون، عندما تعالين من الشرفة الهلال يجبو متسلقاً السماء الفضول ترق دأب في العيون منذ سنوات الصبا إلى سنوات الشيخوخة، وكم ينضج الألم من وراء فضول العيون، لمعينة المشقة يتدلى من عقدتها طفل كبير، وقد وقف على خشبتها الطائر صديق العمر وسمير الأيام، يفرد شاهداً على براءة المشنوق في ليل الزمن. ومهما نضح من المآقي الألم، فما زال هناك الانطباع الذي لا يفارق العيون، وهو انطباع الدهشة لما يحدث من حولها، والاستغراب لما تقع عليه أنظارها. وكما كانت تنظر من قبل إلى القطعة وإلى العصفور وإلى السمكة وإلى القمر ببراءة ودهشة،

ما زالت العيون تنظر إلى فظاعات الحياة، دهشة غير مصدقة.. دائما
عدم التصديق هذا. وكأنها تقول «غير معقول هذا»، وهي تطالع
بعضها بعضاً بهذه النظرة أيضاً، سواء خلت إلى نفسها تواجهها، أو
خلدت إلى بعضها، أو ازدحم بها المكان سواء في ميدان أو ديوان
أو في قارب صغير.

بل ونحن أيضاً، عندما ننظر إلى هذه الدمى، هذه العرايس،
هذه الأطفال العجوز، أو هذه العجائز التي كبرت وشاخت وهي
ما زالت في طفولتها مثل أقزام تدرّكهم الشيخوخة فيظلون برغم كل
شيء أقزاماً ظرفاء، نتبين كم برعت حقاً رباب غمر في ابتداع عالمها
التشكيلي، وبناء صرحه بهذه الأشكال الإنسانية التي تجتذب قلوبنا
بتلوينها البديع على الأخضر. وهو عالم من الكارتون. يذكرنا بالأعمال
المتقنة من الرسوم المتحركة لمبدعي هذه الرسوم من أمثال والت
ديزني. وإذا كانت الحركة تتحقق في أعمال «الكارتون» ملموسة، فإن
الحركة في أعمال رباب غمر موحى بها. ولهذا فشخصيات رباب غمر
تومئ ولا تفصح.

ورباب غمر تركز على الشكل الإنساني وقد أدخلت عليه تبسيطات
وتحويلات أريبة، حولته إلى أشكال ذات شخصية خاصة بها. وإذا
أردنا أن نحدد السمات المميزة لتلك الأشكال الإنسانية، فنلاحظ أنها
أقرب إلى قطع القماش المقصوفة، على نحو ما يعرف في لغة

حائكات الثياب « بالباترون » وهذا الباترون للجسم الإنسانى يتألف من تسع قطع، فللوجه قطعة، والرقبة قطعة، وكل من الذراعين قطعة، وللجذع قطعة، ولكل من الساقين قطعة. وينتهى كل ذراع بكف مثل كف المشط وأسنانه أو بقايا هيكل عظمى لسمكة. والعينان حفرتان صغيرتان غائرتان، والأنف مستطيل نازل بين المقلتين، والفم شرطة، ولا شفاه، والسرعوس فى أغلب الأحيان صلعاء، وقلما استطعت أن تفرق بين الذكر والأنثى، فى هذه الكائنات التى يسميها الناقد الكبير حسين بيكار بالتواثم، والتى تكاد تتشابه فى تكرارية لا تبعث - مع ذلك - على الملل، وإن كانت تثير فيك - وهى تطل عليك من أطرها وتحوطك - بعض الارتباك والخرج. وكأن هذه الكائنات التشكيلية لفرط إنسانيتها هى التى تنفرج عليك ولست أنت وحدك التى تنفرج عليها.

إنك قد تحاول الأنزواء فى جانب فإذا غيون هذه « العرايس » شاخصة إليك فى تساؤل لا ينقطع، ودهشة لا تكف، فلا تجد بدءاً من أن تستجمع أنفاسك، وتلمم أشتاتك، وتعاود التفرج عليها، فى عزم لا يقل عن عزمها، وإصرار لا يقل عن إصرارها، وتثبت أنظارك على هذه الوجوه التى لا تطالعك فى وضع جانبى غالباً، وتفضل أن تواجهك مواجهة واضحة صافرة مباشرة.

وعلى الرغم من الأوضاع السكونية التى تثبت فيها هذه الأشكال

الإنسانية، إذ هي في الواقع تطالعك في صمت، مثبتة عليك أنظارها الثاقبة النافذة مثل نحل أسود صغير - على الرغم من ذلك فهي تشر بالحركة وبالصخب في تجمعاتها الزخمة، وفي ردود أفعالها الدهشة من العالم الخارجى الذى يثير فضولها فتقبل عليه، ويصيبها بالدهشة فتسمر إزاءه في حركات وسكنات أقرب إلى الطقوس المسرحية.

وتنضوى تشكيلات رباب غمر على هندسية تعبيرية غير مباشرة، عرفت من خلالها أن تقود العين عبر تشكيلاتها وفراغاتها، وتحقق بها الحوارات التى هي عنصر أصولى في تكويناتها الملونة. وقد استطاعت أن تنثر في أرجاء لوحاتها تلك الأشكال الإنسانية النمطية، وتحسن توزيعها، مثل راقصات باليه تتجمع وتتفرق وتلدور وتراجع وتتقدم، ثم تنسحب وتعود للظهور، تلزم جانب اليمين أو جانب اليسار. تتصدر المسرح أو تبتعد إلى أغواره. وذلك على إيقاع نغمات تتحكم فيها قائدة. أوركسترا، تنفث في «توائها» من أمومتها حناناً، فتمتلئ هذه الكائنات الكارتونية بدفء الحياة الذى تنبض به بشرتها الملونة بشتى الألوان المتناسقة. ففي أطر هذه «الكائنات اللاواقعية» التى تكون في لحظة من لحظات تخلفها مجرد أشكال تفرغ رباب غمر براعتها الفائقة في التلوين.

عادل السيوى ومنفاه الاختيارى

يمضى أغلب البشر يجتزون حياتهم على ما هى عليه، يدورون ويدورون فى دائرة لا مخرج لهم منها، مثلها تدور الجاموسة المعصوبة العينين مربوطة إلى ساقية.

ويطيب هذا النمط من الحياة لهؤلاء البشر. بل هم يؤهلون له، ويدربون عليه منذ نعومة أظافرهم، بل وفى هذا المسار يكتب للبعض النجاح والشهرة، بفضل ما حصلوا عليه من شهادات أو يؤدونه من خدمات.

وقد كان عادل السيوى واحدًا من هؤلاء الناس العاديين الناجحين السعداء. تخرج فى كلية الطب، وتخصص فى الأمراض النفسية والعصبية ومارس مهنته الإنسانية بنجاح ردحًا من الوقت، أما الفن فكان «عشيقة المقدسة»، يخلد إليها فى أوقات الفراغ، يستجمع ويجلد فى رحابها قواه الروحية، ليعود إلى حياته اليومية يحياها فى توازن وبلا اختلال، مؤديًا ما لقيصر لقيصر وما لله لله.

يتقاضى مرتبه المضمون شهريًا، ويلتقى بأصدقائه فى المقاهى وفى

الأتيليه ويقراً ما يشاء قراءته، ويتجول أينما حلا له التجوال آمناً إلى
بيته وعمله وصحابه. ومنذ ما يقرب من ست سنوات أقام عادل
السيوى معرضاً ناجحاً للوحاته فى أتيليه القاهرة. وكانت ألوانه
الزرقاء على الأخص تم عن الروح الحاملة التى ينطوى عليها كيانه.

وأدخل معرضه ذاك فيستقبلنى بابتسامة ودود، وإذ يمضى بنا
الحديث عن لوحاته يبين لى كم هو فنان متواضع طموح، مثقف قرأ
الكثير من الأعمال، وحتى أعمالى أنا قرأ بعضها وذكرنى بها. وعلى
الأخص مقطوعة نثرية بعنوان (الإناء) نشرت لى بمجلة «المجلة» منذ
سنوات وطواها النسيان، فأسرتنى روح ذلك المثقف المقتقد، الجياشة
بالمعرفة والفكر والعاطفة.

وينفض المعرض الأول. ويختفى الدكتور عادل السيوى من أوساط
الفناتين بالقاهرة، ولا يستلفتنى ذلك، فلا بد أنه قد انغمس فى
عمله وصرفته انشغالاته عن هوايته الفنية. فهذا حال الدنيا.
وأتلقى بعد طول الغياب دعوة لحضور معرضه الثانى بأتيليه القاهرة.
أيضاً. وأسمع عن حمل إلى الدعوة أخباراً عن عادل السيوى. لقد
هجر الطب، وكرس حياته للفن. ترك كل شىء هنا وارتمى فى
أحضان روما وميلانو بإيطاليا، وراح يدرس التصوير والسينما فى معاهد
تلك البلاد فقد أبى عليه أصحاب المستشفيات هناك أن يوزع أيامه
وساعاته بين الطب وشىء آخر. فراح يشتغل بالترجمة لإقامة الأود،

وانغمس في التجربة الفنية أو المغامرة الفنية إلى أقصى حد.
بقاعة المعرض استقبلني عادل السيوى وقد بلغ الآن من العمر
اثنين وثلاثين عامًا. بكل بساطة وبسال مستريح وثقة بالنفس أراق
لوحاته. لوحات ضارية، لا يستقر لها قرار، تلقت ضربات الألوان
تارة بالفرشاة، وتارة بسكين الألوان، تتأوج خطوطها وتتولى وتتصاعد
في حركة لولبية. لاسكونية في لوحاته. كل جزئية تنضج بالقلق
والتوتر. وتذوب حدود الأشكال في عتمة الليل رب الأسرار
والغوامض. النظرات شاردة، شاخصة إلى بعيد، سارحة، والأوضاع
تم عن الالتاق، العزلة ضربت أطناها بين بشر مورس عليهم قدر من
التخريب والتشوه، ربما بسبب قهر ما أو ربما كأثر لعوامل التلوث
الذى تفرضه حياة غير لائقة في مدن صناعية، تنفيا النفايات
والأدخنة، بل وربما أيضًا الغبار الذرى، هذه المخلوقات المفسة المتأكلة
التي يعلو وجوها طبقات من الصنّاج أو القار، تشير تساؤلات عن
مفهوم الجمال، وتقطع بأن عادل السيوى إنما يؤمن بأن الجمال ليس
قيمة تشكيلية بحته بقدر ما هي قيمة إنسانية. ومن الزائف أن
تعرض اليوم أنماطًا من الجمال قد خلت من بصمات ما يعانيه
الإنسان في زماننا من ويلات الحروب، وكوارث الطبيعة، والضغط
الاجتماعية التي تصل إلى حد الاستغلال ومصر الدماء، والتجارب
العلمية الرهيبة، والرعب من مستقبل قد يتحول البشر أجمعين فيه
إلى ضحايا لا يقلون تشويها عن مشوهى هيروشيما. وهكذا تسترد

شخصيات عادل السيوى اعتبارها لكونها المعادل الموضوعى للإنسان الحديث، الذى يجب ألا ينخدع بأقنعة المساحيق والبدار والعطور التى تخفى وراءها وجوهاً لا تقل دمامة عن وجه «دوريان جراى» بطل الرواى الإنجليزى أوسكار وايلد صاحب الرواية المشهورة بذات هذا الاسم.

ويدخل الفنان حسن سليمان ويبدى احترامه بفن عادل السيوى، ويسجل ملاحظة على قدر كبير من الصحة، فقد انتهى على حد قوله عصر المفردات المؤداة بأعلى درجة من الإتقان والصحة، وأصبح الأهم اليوم هو الصديق فى تقديم هذه المفردات. فقد تشف رسماً لماتيس ولا يبق فيه من ماتيس شيئاً، وقد تشف هذا الرسم فتضيف إلى مفردات ماتيس الكثير. فالمعول عليه فى الفن هو «نفاذ البصيرة»، أو «القدرة على الفهم، أو بعبارة أدق هو تجاوز حدود المدرك الحسى المباشر. ويشير الفنان حسن سليمان إلى لوحات عادل السيوى الذى افتتح معرضه الثانى يوم الرابع عشر من أبريل ١٩٨٥ ويقول: «تجد فى هذه الأعمال الكثير من نفاذ البصيرة، وتجاوز الحسية المباشرة. فى هذه الأعمال الكثير من التغلغل إلى أعماق الحقيقة. وهذا ما يجعلها أصيلة، ومستحقة للأهتمام».

ذهب عادل السيوى إلى إيطاليا. ترك الأرض الوادعة العطوف إلى أرض خشنة، من الصعب على الفنان أن يشق طريقه فيها، فهى

امتلات بالفنانين وما عادت تتقبل المزيد. ذهب عادل السيوى يبيع الماء فى حارة السقاين. يقول فى كلمة بالكاتالوج : تدهمنى- هناك- مدن منسقة للاستلاب، وعواصم للتشويه المنظم « حللت » فى بلاد تشهر الحرية فى وجه البشر كسيف العدو الحذر. بهذه الكلمات يعبر الفنان عن « منقاه الاختيارى ».

وبعد أن كان معرض عادل السيوى الأول يفصح عن قدر من الرومانسية وتتردد عنده إيقاعات من قصائد غنائية تنزلق على مياه النيل الساجية، بلا دوامات تغرق، أصبحنا فى معرضه الثانى أمام لوحات يمكن أن نصفها « باللوحات الضارية » وهى تفترس الراق وتسد عليه الباب أمام أى ميل للبحث فيها عن الوداعة أو الرقة. وتضحى أعمال هذا الفنان الطيب نماذج من « فن القسوة »، مما يذكرنا بمفاهيم الشاعر والمنظر المسرحى الفرنسى انتونين آرتو، الذى ترك بحياته المحترقة وآرائه فى الفن بصماته على اللوق الحديث كله، وليس فى مجال المسرح وحده. يقول عادل السيوى : « حاولت أن أرسم لوحة للابتهاج والرقص المباح، لكن الظل الذى غمرنى وإيقاعات التوجس النامية كانا يسلمان دائما هذه الأسطح للتواضعة كى أصرخ فيها للضوء أن ينهر فوقنا، ليمسح غمنا، ليفسل هذا الكون، حتى يشرق اللون ويأتى زمان البشر، تحس إذن كم أن هذه الشخصيات مقصية إلى عزلتها، تجتر عذاباتها التى تمزق كياناتها فتتناثر أو توشك على ذلك، وتتحرق فى أتون « كون يدور فى عكس اتجاه ».

الفرصة الممكنة»، وبرغم ذلك فإن نظراتها متأبية لا تستجدي إشفاقًا، بل ترجو فهمًا. إنها «كائنات تقاوم وترفض الانتفاء»، وإن كان هو الوضع المفروض عليها.

ومتى استغرقنا في لوحات عادل السيوى، التى يمكن اعتبارها أيضًا أحلامًا أو تذكارات لا تمت بصلة إلى «حوادث مباشرة»، فإننا نجد عادل السيوى ما زال يعتمد فى لوحاته على المادة الأساسية التى يرتكن إليها عمل الطبيب النفسى ألا وهى «العقل الباطن»، ولكنه قد ترك العنان لنفسه كى يمضى مع تيارات اللاشعور دون محاولة منطقة هذا النشاط الإنسانى أو تبريره أو تسيبه فهذه المنطقة هى أداة الطبيب المعالج، أما الفنان ولو كان طبيبًا، فهو يترك نفسه تستحوذ بالمواجس والإرهاصات «فى القم حنين طويل للصرخة، وفى اليد ارتعاشة الأصابع رغبة فى التواصل والاقتراب»، إنه لا يكبح جماح اتدلاقات العقل الباطن بمنطقتها وتفسير غوامضها من أجل الوصول إلى علاج، بل هو يترك لذلك العقل الحبل على الغارب، فيجرفه بعيدًا، ويرتضى الفنان هذه المغامرة، التى هى صورة مصغرة لمغامرته الحياتية الكبرى، ألا وهى أن يكسر قيود المجتمع التى تكبل يديه وقلميه وفكره وعواطفه، وأن يمضى هائمًا فى أرجاء هذا الوجود بلا زاد للطريق، أو بوليصة تأمين للأيام السود، مستعدًا لأن يستغنى عن كل شيء فى سبيل أن يحيا حريته كاملة، وأهم جوانب هذه الحرية هى

حرية الكيان، أى حرية الإبداع، وهذا هو الفنان الحق لا يخضع
لإملاءات من أحد ولا يعتد إلا «بأوتوماتيته» هو.

يقف الدكتور عادل السيوى أمام لوحة، ويشير فيها إلى إنسان
راقداً، وقد خرج من ورائه كلب أسود ينبع. ويقول لك الفنان بكل
بساطة: «هذا كلب وهذا رجل راقداً» فأقول له بمعلوماق وخبرق
الشخصية المتواضعة: «كنت فى فترة من عمرى أحلم بكلب يطاردنى،
وأظلم أهرب منه، وهو يحاول اللحاق بى وعقرى، إلى أن أستيقظ
من حلمى مبهور الأنفاس منزعجاً. وظللت أعانى من تكرار هذا الحلم
إلى أن قال لى أحد الأطباء النفسانيين، إنك تعاني من مشكلة تخشى
منها، أو من عدو تتوجس منه خيفة، وما إن عرفت أساس هذا
الحلم الكابوس وسببه حتى تلاشى من عقلى، وما أصبحت أراه فى
أحلامى». وهكذا بعملية تحليل نفسى صائبة تعرفت على منطق هذا
الكابوس، وإذا عقلته شفيت منه. فهز عادل السيوى لى رأسه،
ويقول: «أجل هذا الكلب يبدو فى حلم»، واسترجع لوحات هذا
الفنان فأتين أنها فى أغلبها كانت منذ أول الأمر لا تمت إلى أرض
الواقع بصلة، بقدر ما كانت وثيقة الارتباط بالأحلام والكوابيس
والرؤى. فتلك الشخصيات المشوهة المحورة هى كتلك التى تبدو فى
الأحلام. وبالأخص يزيدنى تأكيداً من ذلك الإضاءة المستخدمة فى
اللوحات، فهى ليليات بالأخص يسود فيها الأسود والأزرق والرمادى،

ثم لمسات من إضاءة باهرة خفية، وهذه الأحلام أيضاً تذكرني بكثير من قصائد بودلير وعوالمه الجحيمية، وسريعاً ما تفد إلى الذهن أيضاً شذرات من جحيم دانتي، فشخصه بدورها تتقلب في أتون ليل متأجج بنيران الظلمة، باحثة عن عتبات المطهر.

وفي هذه المشاهد تنمحي الطبيعة أو تكاد. فالشخص وهو في العموم تعاني عزلة موحشة تتحرك في غرف مقفلة لا تطل على عالم خارجي أبداً. وإذا ما تحققت في هذا العالم المصمت الزخم بأنفاس بشر منفيين، إطلالة على شجرة، الابنة البكر للطبيعة، فإن هذه الشجرة ستحول إلى جسد فقد نضارته الطبيعية، وتضحى ما يكاد يشبه الأعمدة والمواسير المتلوية. بل وربما ضيق المكان الخناق على تلك الشخصيات التي هي من سقط المتاع، نسيت في اندفاعه هذا العصر الاستهلاكي لمحو المتع الزائفة، مهما بدت براقه مغلفة بورق السوليفان الرقيق - ضيق المكان عليها فانزوت في مجرد أركان معتمة تزيد من إحساسها بالانفصال والوحشة، مما يثير في نظراتها الشاردة السارحة إلى بعيد أحاسيس التمرد، وتجعلها منسحقة مشوهة بين عزلة تشدها إليها وواقع تفر منه، هو «واقع القهر المعلن»، ومع ذلك تمضي محاولة «أن تفلت من ربتها».

على أن هذه الشخصيات المقصية عن الطبيعة والعالم الخارجي، تكون في أغلب الأحيان قد جلبت إلى عزلتها بحيوان مستأنس مدلل

تستعين به على مغالبة وحشتها.

أسأل عادل السيوى «هل عرضت فى الخارج من قبل؟»
فيجيبني «باستثناء بعض الأعمال التى اشترك فيها فى معارض جماعية
لم يقدر لى إقامة معرض خاص بعد» ولكن عينيه لا تلبشان أن
تلمعا ويقول : «أشعر بأننى فى المستقبل القريب سوف يكون لدى
حصيلة من الأعمال التى تسمع لى أن أقول بها شيئاً».

أحمد زغلول فنان عائد إلى الوطن

١٢ يونيه ١٩٦٥

أحمد زغلول

لقاء بعد سبعة عشر عاما

كنا جيرانًا في محرم بك. بإسكندرية.

كان متفوقًا علينا جميعًا. قدرته على التعبير الفني كانت هائلة.

قراءاته كانت واسعة، وكان ذواقًا للموسيقى. كان متفوقًا في كل شيء

يمت إلى الفن بصلة. كان متحمسًا للجمال. يشهد بذلك صلاح

طاهر في المدرسة، ووانلى في مرسمه، بعد الظهر. وربما كان الوحيد

فينا الذى آمن بأن الرجل يستطيع أن يكرس حياته كلها للألوان،

وأن يستغنى عن كل شيء. عن المال.. عن المرأة.. عن الصحة..

عن النجاح.. في سبيل الفن.

زرتة في بيته.. دخلت حجراته.. أكلداسًا من الكتب..

والأوراق.. وبأعلى الدولاب تمثال لمخلوق عزيز عليه.. البومة..

عينان واسعتان. ومنقار أقى.

عام ١٩٤٨ تخرج في كلية الآداب ورحل. ترك كل شيء. ترك

الثروة التي ورثها والأصدقاء.. . والبيت.. . والأمان.. . ترك النجلا
السهل السريع ورحل.

ربما كان الأمر مفهوماً إلى حد ما، شاب دلموح يذهب ليحصل
من فرنسا على شهادة أعلى ويعود إلينا؟ كثيرون يذهبون.. . ويعودون
بشهادة هي خير ضمان. لكنه رحل.. . ولم يعد.. . لم يبحث عن
شهادة.

فقد.. . ترك نفسه يضيع.. . انقطعت أخباره.. . تخبط.. . سار في
الطريق الذي يسير فيه من لا يريد أن يقف عند رؤيا قاصرة.. .
صعد الدرجات من أولها.. . وعندما بلغ السطح ألقى بنفسه إلى
الأرض.. . صور.. . صور.. . أهرق ألواناً.. . غطى ورقاً ورقاشاً
بمخارجات فؤاده. ثم قام بتدريس التصوير. وعاش من فنه.. . في بلد
ليس البلوغ فيه سهلاً.. . باع الماء في حارة السقاين.

ثم ضاع منه كل شيء.. . رحل إلى إسبانيا.. . تضور جوعاً.. .
ومرض.. . كان على شفا الموت. وأخيراً.. . تذكروا من صديق في
مصر.. . وعودة إلى بلده.. . وإلى مدينته.. . الإسكندرية. قال له
الصديق القديم: كيف لم تدب الشيخوخة إلى قلبك؟ لماذا لم يبيض
شعرك؟ ألا تقترب من الأربعين مثلنا؟

لم يجب

لمعت عيناه

ابتم

والشيء الذى يستأهل الإعجاب فيه حقاً.. تلك الابتسامة
المتحدية.. المستهزئة.

السحنة المتعالية فى تواضع. الثروة تبدد لا يهم. الصحة
تضيع.. عليها اللعنة.. العمر يفوت.. لينهب إلى الشيطان.. شيء
واحد أقوى من كل ضياع وتبدد.

صخرة لا تتكسر برغم الأمواج التى تصفعها وتغرقها.. الروح..
الروح العطشى على الدوام. هذا هو الأول والآخر.. الرحيل
والعودة.. وربما الرحيل من جديد. لا يهم إلا الجناحان.
سينحت نسرًا يفترس أفعى.. تحية لوطنه.

صعدت مع الصديق القديم للوصول إلى بيته المنعزل ذى الشرفة
الخشبية الحمراء طريقًا طويلًا.. يلفه الصمت.. يكاد يكون خاويًا
من المارة.

فتح لى الباب.

مد إلى يده مرحبًا..

أصابع بيضاء ليست نحيلة..

وأظافر علفت بها بقية من لون..

يد «أوريسيوس آخر عائد إلى أتياكا» أخرى..

جلسنا فى البهو.. الشمس فى طريقها إلى المغيب والظلال تزحف

على الحوائط وعلى البساط. وعلى المقاعد الكبيرة.. لم يضيء
مصابيحاً.. لم يكف عن التدخين..

غليونة ينطفئ.. يشعله.. ينفث دخاناً أزرق.. ينطفئ.. والحديث لا ينقطع.. نهض معي إلى غرفة مجاورة فسيحة.. وأشار:-
هذه قطع من الحديد.. مختلفة الأشكال.. بقايا الخرطة في مصنع الصديق الذي أرسل إلى التذكرة.. رأيته تلقى مهمة.. قررت أن أستخدمها.. لم لا؟ بنيت منها كل هذه التشكيلات التي تراها.. قطع الحديد أختبر إمكانياتها الجمالية.. ثم ألصقتها بالغراء على لوحة حديدية أيضاً.. استخدم الألوان في طلائها أحياناً.. لكن القطع الجيدة عندي هي تلك التي لا أستخدم فيها اللون.. أتحاشي كل إخفاء لطبيعة المادة المستخدمة.

وما هذه؟

- اه.. إنها مسامير.. وتلك عظام استاكوزا.. وهذا زجاج مكسور.. وغطيان كوكاكولا.. وهذه عظمة ساق.. وتلك أصداف أم الخلول.. كل الأشياء المهمة.. لا يجب أن تهمل.. هي ما أستخدمه في تكويناتي.. كل بحسب صلاحيته الفنية.. يجب أن تكون لك قدرة على الربط بين الأشكال.. هذه القطعة المعلقة من الحديد يمكن أن تكون تارة ورقة شجر.. وتارة ذيل سمكة وهكذا.. هذه القدرة تكتسب بملاحظة الطبيعة.. وبالتدريب الطويل.. يجب أن تمر بالتصوير.. ثم بالنحت.. حتى تكتسب سيطرة على الأشكال.. ومتى اكتسبت هذه السيطرة أمكنك أن تمارس هذه الطريقة الفنية الجديدة.. أمكنك أن «تحوّل» الأشكال.. وتلاعب بها

من خلال عملية «تداع جمالى» .. هذا المسار .. انظر .. يمكن أن يكون عين سمكة .. كما هو فى هذه القطعة هناك .. ويمكن أن يكون منقارًا، لتلك البومة هناك .. كما يمكن أن يصير غلبًا .. متى راعيت أيضًا نسبيًا ومقاييس لازمة .. عامل التناسب .. عامل حيوى فى طريقي .. لاحظ أننى لا أقلد الطبيعة وأنقل أشكالها بحذافيرها .. إننى أستوحى فحسب .. انظر تلك المطاردة بين الحوت والأسماك .. وتلك المعركة الدامية بين حوتين .. أرجو أن تحس بحركة الالتفاف .. بمرونة الجسد المهاجم .. ثم لاحظ التفكك الذى اعتور جسم الحوت المجروح .. انظر قوة المتصر .. وتفكك الهزيمة .. كل شيء فى الفن يمكن أن يتحول إلى شيء آخر .. بل يمكن أن ينقلب إلى ضده أيضًا .. عين الفنان المدرب تستطيع أن تنفذ إلى الفوارق .. وتعرف كيف تستفيد منها فى بناء تشكيلي ..

- هذه الطريقة .. طريقتك .. ليست تصويرًا .. ليست نحتًا .. وليست بالطبع حفرًا.

- كلا .. كلا .. إنها طريقي أنا .. يمكننى أن أسميها «تحويلات» «ميتامورفوزيس» هذه الطريقة لها صلاحيات ضخمة فى مجتمع صناعى .. فى المجتمع الصناعى نفايات كثيرة .. ولا بد من استخدام هذه الفضلات .. لقد فكر أهل الصناعة فى ذلك .. والفنان يجب أن يسبق .. هذه عبقرية الفن .. يبدأ هو على الدوام.

وصاح الصديق القديم من البهو:

- عرض عليّ أحد الأشخاص هذا الصباح أن أشتري منه جمجمة.. كانت مدهونه باللون الأسود. هل كان يعنيك أمرها؟
- ولماذا طلاها، هذا الغبي؟ لماذا يهوى الناس أن يخفوا طبائع الأشياء؟ لماذا لا يبقون كل شيء يظهر على حقيقته؟

بحار أزميرالدا حداد

١

انطباعية وحشية مع قدر عميق من البدائية.
معرفة ذكية بالتجارب الطليعية في الفن الحديث، استخدمتها
أزميرالدا حداد لتتوصل إلى ما تمناه بيجماليون، وهو أن تمنح الآلهة
الحياة لتمثاله، ولذلك فإن أعمال أزميرالدا، وعلى الأخص «مشهد من
لبنان» خلال الشباك المفتوح على الشط والبحر البعيد، وصلت إلى
أن تكون حية مليئة بالأنفاس والنسمات والحفيف والأزيز، وأيضاً
بروائح الملح والمحار والرمل الندي. في «الشباك» فكرة عبقرية لتطعيم
بيوتنا الكثيرة بجوائظها الأسمنتية بنبضة حياة.. من الضلفتين المفتوحتين
أحسننا بأننا نعيش لا داخل لوحة، بل داخل الطبيعة ذاتها.

٢

يصل الفنان بالنسبة لبعض الأشياء أو لبعض الظواهر، ولتعمم
قائلين يصل الفنان بالنسبة للطبيعة، في بعض الأحيان لا إلى أن

يرسمها من الخارج، وهو شأن الأغلب الأعم من ممسكى القلم والفرشاة، بل إلى أن يحيا هذه الأشياء والظواهر، أو بعبارة أعم أن يحيا «الطبيعة». وهذا ما يحدث بالنسبة لازميرالدا حداد. إنها لا ترسم البحر، بل هى تعيش البحر، انها لا ترصد البحر بعينها، بل تنبض بأمواجه وعواصفه وشواطئه الساجية أحيانا فى دفء أصبحت الصيف، إنها تتنفس البحر بأشعرته وأسمائه وطحاله وطيوره المهاجرة. ويتأكد هذا إذا نظرنا إلى لوحاتها «رقصة الأشعة»، فهى ليست منظرا طبيعيا فحسب، بل هى نبضات زرقاء لازوردية، هى التجسيم التشكيلي لروح البحر، وكى نتأكد أيضا من تمكن أزميرالدا من موضوعها الذى عاشته بكل أعصابها وحواسها وفكرها، نقف مليا عند تلك اللوحات التى تخررت من الألوان، من ألوان البحر التى هى أول ما يلصق بعين المصور التسجيلي، ونجد أن الخيش قد نبض بحرا، ونطق بحرا، وتغنى بأغنية البحر، ألا ترى معنى أيها المتفرج الذواق أن البحر قد ملك حواس أزميرالدا، وصارت له لسانا تتحدث عنه بأدق وأعمق أسرارهِ؟!

٣

باقتدار ترسم أزميرالدا البحر، بل ببساطة وتلقائية. لا تخشى أزميرالدا الألوان، ولا تهاب التلوين، تقذف الألوان على سطح لوحاتها، وتحرك فرشاتها بطلاقة وحيوية، وحتى لو كان اللون أحمر، أو

أى لون. «هما بعد عن ألوان البحر المعروفة، فهو عن البحر يعبر بقوة يعبر. هذه القوة في التعبير، مصحوبة بطلاوة الموج الذرى، يغسل ويظهر، والهواء البحرى، المحمل برذاذ الزبد المتطاير، تتشغل لوحات أزميرالدا من فتور المنظر المديد. فهى عندما تعود إلى سرى زرعها الأثير تكرر بهيمان عميق، حتى لنلمس علاقة عشق روحى بين الفنانة والبحر بكل فتوته وعنفوانه وبراءته، فأزميرالدا من الفنانة اللاتى ما إن نذكر موضوعاً حتى يرد إلى الذهن تواتراً أسعهن. ومن فرط حبها للبحر، ترشق وتلصق وتطعم سطوح لوحاتها ببعض من مخلفاته، من رمل، وطحالب، وقواقع، ومراكب صغيرة خشبية. وعلى الرغم من أنها بهذه المعالجات لسطوح لوحاتها تتجاوز الأطر التقليدية لفن التصوير، فإنها تبقى على كثير من مذاق البحر فى لوحاتها. فالشاطئ حبات رمل ملصق، والمراكب غالباً ما لا تكون مرسومة، بل ماكينات خشبية صغيرة تثبت ببراعة على سطح اللوحة. وهكذا نقرب بعض الشيء من فنون الكولاج والريليف. ولكن لم لا، والفنانة تتوصل من ذلك إلى إعطاء تأثيرات أشد وقعاً فى نفس المتفرج؟

وتختار أزميرالدا لتصوير البحر مناظر جديدة بالتأمل، ففي بعض الأحيان تصور البحر من حلق، وكأن الفنانة طائر نورس يرفرف فى السماء ويطل على البحر من عليائه. وفي بعض الأحيان لانتبين نقطة ارتكاز للفنانة عندما تصدت لتصوير منظرها. وغالباً ما يكون

تصويرها لمنظر البحر في هذه الأحوال من نافذة في مبنى بأعلى جبل
أو على سفحه. ترنو منه إلى البحر وتدخل معه في حوارها الدائم.
وبالذلل البحر، الذي ملك حبه قلب أزمير الدا، فقد حولته
رمزاً، رمزا للحياة وللموت، وأضحت بعض مراكبها تمخر عباب هذا
البحر صغيرة متضائلة في رحلة إلى الخلود والأبدية.

سعيد الوتيرى ولوحة الكلم

١

الانشغال القومى

إن «الكلم» كصناعة استطاع أن يثبت وجوده في مصر، عبر مراحلها الفنية المختلفة منذ العصر الفرعوني، حتى أنه نسب إلى مصر ذاتها في فترة من فترات ازدهاره، فسمى «قبط» لما امتاز به من جودة كمنتج مصرى صميم.

والكلم كصناعة تتوافر خاماته في مصر، مما يمكن أن يحقق له الاكتفاء الذاتى المتطلب لنهوضه وتواصله، فالصوف والقطن والكتان خامات موجودة في مصر، والصوف يستخدم في «اللحبات» المستمرة أو غير المستمرة حسب التصميم. أما «السداء»، فتستخدم فيها الخيوط القطنية أو الكتانية حسب الرغبة، ومن ثم يؤكد توافر هذه الخامات نجاح الكلم كصناعة مصرية، على أن الذى تحتاج إليه هذه الصناعة هو الأسلوب المتطور الذى يعتمد على فكر يغير من رؤية المقتنى أو المشتري للكلم، كمنتج تتوافر فيه مواصفات جمالية تجعله سائغاً

ومرغوبًا. وهنا تلعب الناحية التصميمية المستفيدة من الزخارف والوحدات التشكيلية المرتبطة بالحضارات التي مرت بها مصر من فرعونية وقبطية وإسلامية وحديثة - تلعب دورًا مهمًا يساعدنا على استخراج تصميمات نابغة من البيئة، ومرتبطة بأصول الحياة المصرية ذاتها، بتقاليدها وعاداتها التي لا يمكن البعد عنها، وبهذا يتحقق الارتباط الوثيق للكلم بتراثنا القومي، الذي من خلاله يمكن الوصول إلى العالمية، وهذه مقومات أى فن أصيل يفرض نفسه من خلال المحلية المطورة بالتعمق فى دراسة أصول وتراث المجتمع ذاته، والانتقال به إلى المعاصرة من خلال أشخاص يتوافر لهم حب وطنهم، فينتقل العمل إلى العالمية بالتالى.

لماذا اخترنا الكلم كموضوع :

وقد بدأ الكلم كصناعة، يدخل حقل المنافسة الضارية وغير المتكافئة، مع بعض المنتجات المستوردة التي لا تتناسب مع طبيعة حياتنا أو تكويننا، مثل الموكيت، فتصميمات الموكيت مستوردة بما لا يتناسب مع تراثنا كما أنه لا يتناسب مع الإمكانيات المادية للإنسان المصرى البسيط. على حين يمكن من خلال قلة تكلفة الكلم أن توفر المنتج الجيد الذى يناسب دخل الإنسان المصرى متى تأق لصناعة الكلم الأسلوب المميز للتصميمات التي تعطيه الفرصة أن ينافس مثيله من المفروشات المستوردة. وقد ظلت الحضارات الفنية

المتعاقبة على مصر غنية بالعناصر الزخرفية التي تتيح لفنان الكلم أن يبتكر الوحدات التشكيلية التي تجمع بين معاصرة التجريد وأصالة عادات وتقاليد مجتمعا القومى. وبذلك تتطور جماليات الكلم مرتقية به إلى مستوى اللوحة التشكيلية، ذلك أن اللوحة ليست تلك التي توضع في إطار وتعلق على الحائط فحسب، بل أن ثمة لوحات مرتبطة بأرضيات البيوت التي تأوينا، وتمثل في أعمال الكلم المتطورة، إذ لا شك أن الإبداع في اللون والشكل في صناعة الكلم يقى بحاجة جمالية مؤكدة في حياتنا القومية.

فالكلم غميط حقه لوجود بدائل مستوردة فيها ذوق مرتفع، فلماذا لا نضع هذا الذوق في الكلم بالإضافة إلى ما لدينا من تراث عريق، ثم سهل بعد ذلك لقلّة تكاليفه أن يقتنيه الغنى والفقير على حد سواء؟ ولن تستطيع البدائل المستوردة الأجنبية بعد ذلك منافسة الكلم، لأن الكلم معمر لوجود تعاشقات نسجية بين الطولية والعرضية. كما أنه يتميز بسهولة تحريكه وتنظيفه، على عكس الموكيت الذي تمتلئ وبرتة بالأتربة التي يتصف بها جونا. كما أن تنظيف الموكيت باستمرار يقلل من كمية الوبر الموجود على سطحه، وهو ما لا يحدث للكلم عند تنظيفه. هذا فضلا عن أن الموكيت إذا دخله اللون والشكل ارتفع سعره وصار أغلى من الكلم.

الينابيع

الفنون الإسلامية :

استعار الدكتور سعيد الوتيرى للوحات الكلم من « الفنون الإسلامية » الوحدات الهندسية والتكوينات الناتجة عنها في أشكال مثل « المشربية » وفي إحدى لوحاته قرب الفنان بين الخطوط الرأسية في أشكال النخيل وبعض الحروف العربية مكوناً من هذه الخطوط تشكيلاً مقروءاً على مساحة تتبادل فيها « الأرضية » و « الشكل الناتج » ، وظيفة إعطاء مساحات هندسية مختلفة من مستطيل ومربع بأحجام مختلفة. وقد سمى الفنان لوحة الكلم المعلق هذه « بسم الله الرحمن الرحيم » ، وقد عرضت بمعرضه الأول بالمركز الثقافي المصرى بروما في سبتمبر ١٩٧٩ .

وقد طور الدكتور سعيد الوتيرى تصميماته للكلم فانتقل من « التصميم الكلاسيكى » المتج على مر العصور، والمرتبط بإيجاد « كنار » و « صرة » و « تماثل » بمقدار الربع داخل المساحة المراد تنفيذها، واستخدم الوحدات الزخرفية الإسلامية من معين ومسدس وخلافهما، في تحقيق تصميم مرتبط بأصول تنفيذ الكلم، ولكن بتركيبة جديدة

يعتمد فيها التصميم على التوزيع اللوني في المساحة برؤية ذاتية تؤكد من حيث المضمون مقومات الفن الإسلامي من استمرارية الشكل في طول المساحة وعرضها، ولكن مع البعد عن إعطاء «كنار» للشكل الناتج، وكذلك البعد أيضاً عن الصرة والتماثل داخل المساحة.

وقد سبق للدكتور سعيد الوتيري أن قام بعمل تصميمات مرتبطة بالأسلوب التقليدي للكلم بصفة عامة، ولكنه حتى في هذا المجال أيضاً، أضفى ألواناً غير مسبقة في عمل الكلمة على القطع أو اللوحات التي صممها، مستهدفاً بهذا التجديد تحقيق متعة وإثارة للعين، وكان ذلك على الأخص بوضع اللون الأزرق السماوي إلى جانب اللون الأسود، واللون البيج على تفاصيل المساحة التي انصب عليها التصميم. وهذه الألوان لم تكن مألوفة، لافي الكلم الإسلامي بصفة خاصة، ولا في الكلم بصفة عامة، إذ أن الألوان التي كانت سائدة من قبل هي الألوان الطبيعية للصوف، وهي البني والأسود والأبيض.

وقد ساعدت هذه «الاستمرارية» التي أدخلها سعيد الوتيري على تصميماته، بعد الاستغناء عن «الكنار» و «السرة»، على إخفاء التغيرات اللونية على الوحدة ذاتها بطول المساحة كله وعرضها. ومن ثم يتيح ذلك للمقتني أن يوظف لوحة الكلم في الديكور الداخلي للمساحة المراد وضع الكلم فيها، مادام أن استمرارية الوحدة

المستخلعة والتنوع اللون المتاح لها يعطى الفرصة للحصول على مساحات متغيرة شكلا ولونا حسب الرغبة في توظيفها.

البيئة :

وقد استقى الدكتور سعيد الوتيرى فنان الكلم كثيرا من تيماته التشكيلية من « البيئة » أيضا. وقد استهوته على الأخص منطقة الوادى الجديد، فأخذ من واحتى شندى والقصر بعض أشكال عمائرهما، وصاغها فى تصميمات للكلم برؤية ذاتية، ليس فيها تمييز بين أرضية وشكل ناتج، مؤكدا القيم الجمالية للعلاقات الخطية الهندسية.

كما استقى الدكتور سعيد الوتيرى من البيئة لوحته الكلمية « تنعيم لون » (عام ١٩٧٩) وفيها تأثر بأشكال الزلع والقلل المتراسة فى الخلاء، موحية بعلاقات خطية، استنبطها الفنان من ذلك التراص بإيقاعات لونية وكثافات للخط بأشكاله وحركاته المختلفة، محققا من خلال ذلك تكويناً مؤدياً للانسجام والتنوع فى الشكل الناتج، ومرتبطا أشد الارتباط بالخلفية. وعن طريق التباين اللون المؤدى بالأزرق والأسود والأحمر والأبيض امتلا السطح بالإيقاعات.

وقد تأثر الدكتور سعيد الوتيرى بأشكال الصخور الموجودة فى نوعيات كثيرة من بيتنا، ومنها ما هو موجود داخل الماء، كما فى صخور جزيرة فيلة بأسوان، أو فى سلسلة الجبال التى تربط بين

سفاجة وقنا. فهذه الصخور أوحى للفنان بأشكال تجريدية حقق من خلالها تصميمات تعتمد على حركة الخط بتنويعه داخل المساحة وتوزيعه لونيًا، مما يحقق مرة أخرى تقاربًا وثيقًا بين الأرضية والشكل.

الشعبيات :

ومن « الشعبيات » استهوت الدكتور سعيد الوتيرى صورة كل من « بائع العرقسوس »، و« رجل النقرزان »، و« فرسان التحطيب »، وقد نفذ هذه الرؤى فى ثلاث لوحات كليمية. وكان مما استهواه فى هذه الرؤى الشعبية حركتها وغنائيتها. وقد تطلبت منه مقتضيات الكلم - أى مقتضيات الأداة التى نفذ بها لوحاته - أن يعتمد إلى كثير من التبسيط فى الأشكال والاحتفاظ بالجوهر الشعبى الكامن فى هذه المشاهد اليومية. وفى لوحة « بائع العرقسوس » استوقفه جريه الدائم سعيًا وراء رزقه، فعبر عن هذه الحركة فى خطوط معادلة لها، وهى خطوط دائرية بصفة عامة. يبين من خلالها موضوع اللوحة فى شكل بائع العرقسوس وطفل بجانبه يشتري منه. وقد أفرغ الفنان بهجة الموضوع والمذاق الحلو لعصير العرقسوس فى ألوان زاهية يغلب عليها الأحمر والأزرق والأخضر. ولم يهمل الدكتور سعيد الوتيرى جانبًا يهتم به الفنان الشعبى عند الاعتناء بحاجياته المستخدمة فى حياته اليومية وتجميله لها برويته الذاتية، مستخدمًا فى ذلك الوحدات الزخرفية المرتبطة بعقائده وتقاليده. ويتضح ذلك فى اللوحة من خلال الحزام

الحامل لزلة العرقسوس، حيث استخدم الفنان الشعبي المثلث في تجميل شكله. وإذا دققنا التأمل في مضمون تلك الوحدة الزخرفية وما تعنيه لدى الفنان الشعبي، فسوف نتبين أنها استخلمت كحجاب لإبعاد الحسد، وجلب الرزق، فهو إذن ليس تجميلاً فحسب، بل هو تجميل موظف توظيفاً عقائدياً. وقد عمد الدكتور سعيد الوتيرى في هذا المنطلق أيضاً إلى إضفاء اللون الأخضر على هذه الوحدات الزخرفية الشعبية، مجتهداً بذلك للتعبير عما يرمز إليه هذا اللون من محصول وفير، ورخاء يتمناه بائع العرقسوس بعد يوم من العمل الشاق.

وإذا انتقلنا إلى لوحة «النقرزان»، فسيؤكد كثير من الأفكار التي سبق أن تعرفنا عليها في لوحة بائع العرقسوس بالنسبة للجوهر الشعبي، وتعمد التركيز تحاشياً للتفاصيل، اعتداداً بإمكانات الأداة المستخلمة، وهى «الكلم» على أن الفنان في لوحته هذه يعنى من خلال بعض جزئياتها - مثل الأعلام الخضراء ذوات الأهلة - أن يعبر عن الحقبة التاريخية التي ذاعت فيها لعبة النقرزان، التي اندثرت أو كادت تندثر اليوم، وظلت ذكرى قديمة من ذكريات طفولة الفنان وما سمعه ممن حوله الذين مضوا يحكون عن هذه اللعبة وأبطالها جباب الشوارع والأسواق والشوادر، وعلى الأخص في الأعياد والمواسم.

وفي لوحة «النقرزان»، نلاحظ اهتمام الدكتور سعيد الوتيرى بتحقيق التوازن الذى هو عصب اللعبة، إذ يحاول اللاعب أن يبقى العصا واقفة على جبينه أطول وقت ممكن، وقد استوجب تحقيق هذا التوازن أن يفتح اللاعب ذراعيه مما يضفى على هيئته الإنسانية مزيداً من الجمال التشكيلي. كما وضع الفنان فى العصا الواقفة على جبين «رجل النقرزان» الألوان ذاتها الشائعة فى سرواله المنبسط مع انفراج ساقيه، مما يزيد من تأكيد التوازن المستهدف من لعبة النقرزان.

ولنلاحظ المعالجة الشعبية الحميمة فى زخرفة العصا والصديرى والسروال، فهذا اللاعب أو الفنان الشعبى يعتنى فى المقام الأول بتجميل أدواته التى يستخدمها وهى العصا. كما يهتم بأناقته المتمثلة فى السروال المزركش والصديرى ذى اللونين.

وقد شغل الدكتور سعيد الوتيرى فى لوحته هذه - على خلاف لوحة «بائع العرقسوس»، ولوحة «التحطيب» التى سيرد ذكرها - بخلفية اللوحة، التى أودع فيها مشهد الحى الشعبى ببيوته ومآذنه. وقد اهم الفنان بالروابط التشكيلية بين الوحدات المستخدمة فى اللوحة، سواء فى الخلفية أو المقدمة، وعلى الأخص فى الحوار المتناغم بين المثناة والعصا. وكان استخدامه للون أدواته فى التمييز بين مساحة وأخرى سواء كانت بيوتاً أو أرضية أو انفراجة سماء، والتأكيد على الشكل المطلوب إيضاحه للمشاهد.

ومن المعالم التي تشيع في الأحياء الشعبية الزينات المعلقة، وعلى الأخص الأعلام الصغيرة الملونة الخفاقة التي تتدلى من حبال تمتد بعرض الأزقة والدروب. فإذا ما تماوجت من نسمة هواء أشاعت في الأرجاء البهجة. ولم يفت الفنان سعيد الوتيرى أن يستفيد من هذه الزينات في تكوينه الشعبي، فأضاف إلى لوحته الكليمية حبلين مدلين بعرض اللوحة تتماوج عليهما سبع رايات صغيرة خضراء. وهذان الحبلان بما عليهما من أعلام في امتداد عرضي يحققان للوحة أثرين يمكن إيجازهما في الآتي : أولاً : تصبح اللوحة ذات ثلاثة أبعاد بدلاً من بعدين وإن هذا ليس بالأمر السهل تحقيقه في لوحة الكلم بصفة عامة. البعد الأول : يتمثل في اللاعب الراقص، والثاني : يتمثل في الحبلين والأعلام الصغيرة، والثالث : يتمثل في بيوت الخلفية. وثانياً : إن الأعلام الخفاقة تثير في قلب المتفرج الإحساس بالتمايل والتأرجح الذي يؤديه جسم الراقص، حتى يتوصل إلى أن يحقق للعصا اتزانها فوق جبينه.

وإذا انتقلنا بعد ذلك إلى لوحة «التحطيب»، سنجد أن سعيد الوتيرى قد عمد إلى التبسيط الشديد في شكل كل من اللاعبين، فالجلباب مثلث، وكمه مثلث يتلاقى بأعلى الجلباب. ومن هذه المثلثات الأربعة يتكون تشكيل متماسك يقترب في النهاية من المربع، ولكنه ليس مربعاً أصم، بل هو مربع ديناميكي، مشحون بحركة تطرد السام الذي قد تحدثه في الرائي كتلة المربع المصمتة. وقد اختار

الفنان للوحة الكليمية لحظة مؤثرة في لعبة التخطيب، وهي اللحظة التي يحقق أحد اللاعبين انتصاراً أو تفوقاً على اللاعب الآخر الذي وقع على الأرض. ومع ذلك، فقد مضى هذا الأخير لا يعترف بهزيمته ويذود بعصاه ضربات عصا الآخر المنكب عليه. إن المباراة مستمرة برغم لحظة الانكسار المؤقتة. فهذا الشكل يتحول برغم تبسيطه الشديد - والبالغ في الوقت ذاته - من مجرد تصوير لمبارزة، إلى تصوير صمود يتحلى به الرجل الصعيدى، أى الإنسان المصرى الأصيل.

وقد حقق سعيد الوترى التناغم في الشكل أيضاً من خلال تقابل اللون الأحمر الذى اصطبغ به جلباب أحد المتبارزين واللون الأزرق الذى اصطبغ به جلباب المتبارز الآخر. أما الوحدة فتتحقق في العمامة الخضراء التى يرتديها كل من اللاعبين.

٣

المعاصرة

التسطيح :

وجدير بالذكر أن « لوحة الكليم » لا تحمل البعد الثالث بصفة عامة، ولذا فقد وجب لها « التسطيح » مع مراعاة تحقيق التوازن في

المساحة ككل. وهو التوازن الذى حققه النسيج التقليدى عن طريق الإتيان بالرحلات المتأثلة داخل الإطار وقد استفاد الفن الحديث بصفة عامة من معطيات فن الكليم على مدى العصور، فقد عزز الفن الحديث أفكاره عن التسطيح الذى استغنى به عن البعد الثالث بعطاءات فن الكليم على الأخص.

التجريد :

يفصحى « التجريد » الذى أصبح من سمات الفن المعاصر ضرورة وحلاً لجماليات الكليم، الذى يحتاج صانعه إلى تصميمات تتسم بالتبسيط والتخلص من التفاصيل التى لا تتناسب مع إمكانات التنفيذ على النول.

وقد كانت « التجريدية » فى مقدمة الأساليب المعاصرة التى استفاد الدكتور سعيد الوتيرى من عطاءاتها فى لوحاته للكليم. ذلك أن التجريدية فى نظره تضع يدها على « جوهر الأشكال »، وهى إذ تستبعد التفاصيل، تصل إلى خطوط بسيطة مؤكدة لأشكال بذواتها، وذلك سواء بالنسبة « للتجريدية الهندسية » أو « التجريدية التعبيرية » أو الحرة. وقد كانت التجريدية الهندسية على الأخص، على صلات عميقة كما نعرف بالفن الإسلامى الذى اهم « بالجوهر » وهو فى نظره « الروح » وليس الماديات اللامتناهية فى أشكالها الظاهرية.

وقد انجذب سعيد الوتيرى إلى المصور التجريدى الهولندى بيت

موندريان (١٨٧٢ - ١٩٤٤) وتابع تحركه من «الواقعية البصرية»، متمثلة في شكل شجرة إلى تبسيط شكل هذه الشجرة. ثم الإيغال في حذف تفاصيلها حتى وصل تصميمها في النهاية إلى مجموعة خطوط رأسية وعرضية متقاطعة استطاع من خلالها، وبإضافة أقل القليل من اللون، أن يحصل على الشكل المجرد المعبر في الوقت ذاته عن ساق الشجرة وأغصانها وأوراقها بأسلوب متميز.

وقد كانت بعض موضوعات سعيد الوتيرى المنفذة بالأسلوب التجريدي في أصلها الواقعي شكلاً من أشكال العمارة المصرية القديمة، تمثل في أعمدة معبد الأقصر، أو شكلاً من أشكال العمارة القديمة في الواحات (راجع لوحاته «ذكريات»، «تكوين بنائي»، «الواحات» وقد عرضت بالمركز الثقافي الفرنسي بمصر الجديدة في فبراير ١٩٨٢) ومن أعماله المنفذة بالأسلوب التجريدي الحر نشر إلى لوحته «تنعيم لوني»، المستمدة من منظر طبيعي لمجموعة من القلل والزلع المتراسة بجوار بعضها في مكان بواحة «القصر» بالوادي الجديد. وقد سبق الإشارة إلى هذه اللوحة عند الحديث عن مؤثرات «البيئة» في الرؤية التشكيلية لسعيد الوتيرى.

ولوحات الفنان هذه تقوم على تحويل المناظر في الطبيعة والبيئة المصرية، وتصعيدها إلى أشكال تجريدية بعدت الصلة بينها وبين أصلها الواقعي، بل إن بعضها، مثل تلك المستمدة من الصخور،

يمكن أن تصل إلى أن تصبح «أشكالاً خرافية»، وقد تأكد ذلك في لوحة «حيوان مائي»، (المعرضة في قاعة أختاتون في يناير ١٩٨١). وتمضى بذلك أعمال سعيد الوتيرى هذه مبتعدة عن تجريدية موندريان ورفاقه وتلامذته الهندسية، لتقترب من تجريديات أخرى «فانتازية» نجدها عند بول كلي (١٨٧٩ - ١٩٤٠) وجوان ميرو (١٨٩٣)، وفرانسيس بيكاسيا (١٨٧٩ - ١٩٥٣) وغيرهم من ذوى الخيال الوضاء من فنان الدادية والسريالية والتجريدية. ومن أعمال سعيد الوتيرى التى ينطبق عليها هذا الوصف لوحته «أكروبات»، (التي عرضت بقاعة المركز الثقافى الفرنسى بمصر الجديدة فى فبراير ١٩٨٢)، وكان أصلها مستمداً من البدوامات الهوائية وتأثيرها على رسال الصحراء، فبدت لوحته فى شكل خطوط دائرية لولبية ملتصقة ببعضها. وقد ملئت بعض الفراغات بالألوان.

وفى لوحة سعيد الوتيرى «تشكيل سمكة»، نجد مزيجاً من الأسلوبين «التجريد الهندسى» و«التجريد الحر». وتمثل الأول فى التدرج اللوني للخطوط الأفقية المعبرة عن المياه وأعماقها، مبتدئاً بالأزرق الغامق، فى الأعماق، ومنتهاً بالأزرق الفاتح عند السطح المعرض لضياء الشمس. كما نجد التجريد الهندسى يتمثل فيما هو داخل السمكة، حيث صُوِّرت المعدة والأمعاء بما يؤول إلى حركتها الميكانيكية. أما بالنسبة للتجريد الحر فيتضح فى الخطوط السريسية المعبرة عن شكل السمكة مقسمة إلى رأس ووطن وذيل، فقد رسم

هذا الشكل يشترط حرية تؤكد استقلال الشكل عن أصله الواقعي في الطبيعة كما أن هارمونية الألوان المنفذة تتبع عن الخيال البحت، والإحساس الذاتي للأحياء المائية. ولهذا جاءت تسمية اللوحة (تشكيل سمكة)، أصدق في التعبير عن حقيقةها مما لو كانت قد سميت «سمكة».

وفي «تجريداته»، يتحاشى سعيد الوتيرى «الزخرفيات» التي ينفر منها «التجريد» بمفهومه المعاصر، ولكن الفنان يعتمد في كثير من الأحيان إلى التوفيق في اللوحة الواحدة بين أكثر من أسلوب، كأن يوفق بين «التجريدية الهندسية»، و«التجريدية الحرة»، وهو لا يجد غضاضة في ذلك، إذ أن الأمر يحتمل التزاوج بينهما.

٤

الرؤية الذاتية

وأيًا كانت المصادر التي يستقى منها الدكتور سعيد الوتيرى رؤاه الفنية، فإنه يضئ هذه الرؤية صياغة ذاتية، إذ أنها تنصهر بداخله قبل أن تخرج إلى حيز التنفيذ الفعلي. وقد يكون من هذه الرؤية ما هو مخزن بداخله منذ فترات طويلة، قد تصل إلى سنوات الطفولة أو الصبا، مثل الرؤية الشعبية الراجعة إلى أيام اللعب في الحارة، وتكتسى رؤية الفنان عندما تخرج إلى حيز التنفيذ بأسلوب معاصر

مصطبغ بما مر به من خبرات دراسية أو ثقافية تتنامى يوماً بعد يوم بمداومة الاطلاع والملازمة والانفتاح على الخبرات الجديدة في مصر والخارج. وكلما تقدم العهد على الرؤية في وجدان الفنان صارت أكثر أصالة، إذ أنها بالحب والمعايشة في الأعماق تصبح أكثر نضجاً. وقد أثرت دراسة الدكتور سعيد الوتيرى الأكاديمية على رؤاه، فقد ضبطت مسارها وصوتت من اتجاهها، غلصة إياها من كثير من التخبط الذي كان يرافقها في البداية. ويقول الفنان في هذا المقام (حديث شخصي جرى يوم الجمعة ٥ من أغسطس ١٩٨٣) «إن اهتمامات الناس الذين درست بينهم، وزياراتي المتعددة لمراكز الإشعاع الثقافي في إيطاليا مثل فلورنسه والفاتيكان، بجانب مراكز إشعاع في بلاد أخرى منها هولندا وفرنسا واليونان، أيقظت بداخلي حساسة البصر. فأصبحت شئت أم أيت مشاهداً جيداً للأعمال الفنية. وبمثل هذه المعاشية تتضح للإنسان جوانب لم يلتفت إليها من قبل، حتى وإن كان دارساً لها دون إحساس» ويمضي الفنان سعيد الوتيرى فيقول: «وإنى أريد أن أحقق في لوحة الكلم أصالة ذلك المنتج المصري العريق، بما يتناسب والإمكانات المادية للسواد الأعظم من أبناء شعبي. وبخاصة أن خامات صنع الكلم متوافرة في بيئتنا. وشيء من الإجداد في التصميم يمكن أن نقدم للجمهور منتجاً جيد التشكيل رخيص الثمن، يمكن اقتناؤه في المنازل والمكاتب ودور العمل، والاستغناء عن البدائل المستوردة، الغير المصرية الأصل».

المحتوى

صفحة

- الصديقان : يوسف كامل وراغب عياد ٧
- حسنى البنات وموعد مع المنظر الطبيعى ١١
- رمسيس يونان وحوار المستحيل ١٤
- سعد كامل والفنون الشعبية ١٦
- حامد ندا ورحلته الفنية ٢٦
- صبرى منصور من المقلب الخارج إلى ليل القرية ... ٣١
- على دسوقي وأغنية حب ٤٠
- زينب عبد العزيز وضياء سيناء ٤٨
- سيد سعد الدين صانع الأحلام ٥٢
- كمال السراج مبدع شخصية ٦١
- فرغلى عبد الحفيظ والدمى ٦٤
- داوشتاشى والزخارف الحوشية ٦٨
- البهجورى شاعر الحياة اليومية ٧٠
- صفوت عباس ورومانتيكية القبح ٧٤

- عز الدين نجيب واللعبة ٧٧
- مصورات في عام المرأة ٧٩
- البحر والأسطورة ودراما الإنسان
(عادل المصرى، أحمد عزمى، فاروق شحاتة) ٨٥
- موريس وفاسيلا فريد وثالثهما الفن ٩٩
- رباب ثمر تخلق من الشبه أربعين ١٠٧
- عادل السيوى ومتفاه الاختيارى ١١١
- أحمد زغلول فنان عائد إلى الوطن ١٢٠
- بحار أزميرالدا حذاد ١٢٦
- سعيد الوتيرى ولوحة الكلم ١٣٠

١٩٨٧ / ٢٩٥٥	رقم الإيداع
ISBN ٩٧٧-٠٢-٢٠١٣-٢	الترقيم الدولى

١ / ٨٦ / ٢٤٨

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)

اقرا

بهذا الفعل الجميل (اقرا) : تدعوك
دار المعارف إلى قراءة تراث هذه السلسلة
العريقة .. بأقلام كبار كتابنا .. لتعيش
معهم .. كما عاش الآباء والأجداد ..
وتكون في مكتبتك موسوعة متفرقة في فروع
المعرفة المختلفة .
وإيماناً منا بأن القراءة هي أقصر
الطرق إلى الوعي والثقافة .. فقد يسرنا لك
ذلك في إخراج جيد .. وسعر زهيد .

١٠ / ٧٧٨٥٠٣

ح